

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

Préludes, nouvelles,

suivi de

*Entendre pour mieux lire. Étude des relations musique / texte dans L'art
de la fugue de Guillaume Corbeil, essai*

par

Amélie Blais

Bachelière ès arts (études françaises)

Mémoire présenté

pour obtenir

LA MAÎTRISE ÈS ARTS (études françaises)

Sherbrooke

SEPTEMBRE 2012



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

ISBN: 978-0-494-94352-6

Our file Notre référence

ISBN: 978-0-494-94352-6

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Composition du jury

Préludes, nouvelles,
suivi de
Entendre pour mieux lire. Étude des relations musique / texte dans L'art
de la fugue de Guillaume Corbeil, essai

Amélie Blais

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Madame Christiane Lahaie, directrice de recherche
Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke

Madame Camille Deslauriers, lectrice
Département des lettres et humanités
Université du Québec à Rimouski

Madame Sarah Rocheville, lectrice
Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke

REMERCIEMENTS

Je voudrais d'abord signifier toute ma gratitude à ma directrice, Christiane Lahaie, pour son appui indéfectible au projet. Christiane, vos conseils et vos encouragements ont été d'une aide inestimable tout au long du chemin vers la réalisation de ce mémoire. Merci mille fois !

Je veux remercier Sarah Rocheville pour son œil juste et critique. Vos commentaires et votre expertise m'ont poussée à donner le meilleur de moi-même jusqu'à la toute fin.

Un merci tout spécial à Camille Deslauriers d'avoir vu en moi ce que je n'osais même pas imaginer : le goût d'écrire. Votre passion pour la nouvelle est contagieuse. Elle m'a prise au détour. Et depuis, ne me quitte plus.

Enfin, à Geneviève, sans qui tout cela n'existerait pas aujourd'hui, merci. Dans les moments d'anxiété comme dans les petites réussites qui ont parsemé les dernières années, tu as toujours cru en moi.

SOMMAIRE

Le présent mémoire consiste en une étude des possibilités qu'offre l'intermédialité dans la nouvelle littéraire, plus précisément l'apport de la musique dans le texte novellier. Il se divise en deux volets, soit un recueil de nouvelles, intitulé *Préludes*, et un essai, *Entendre pour mieux lire. Étude des relations musique / texte dans le recueil de nouvelles L'art de la fugue de Guillaume Corbeil*.

Dans un premier temps, le recueil de nouvelles *Préludes* explore les possibilités offertes par la musique tant sur le plan thématique que sur les formes que peut prendre le texte narratif bref. En tout, neuf nouvelles sont coiffées d'un intertitre musical indiquant une contrainte à respecter, tout comme le musicien doit tenir compte des indications de tempo ou de nuances inscrites à même sa partition. *Préludes* met en scène des personnages en équilibre entre l'immobilité et le prochain pas à franchir, telle une métaphore du musicien qui cherche à entendre la mélodie dès que la dernière ligne de sa partition est lue et avant même qu'elle ne soit jouée.

Dans un deuxième temps, l'essai vise à relever les traits propres à la forme musicale de la fugue dans deux nouvelles tirées du recueil de Guillaume Corbeil, *L'art de la fugue*. Par le biais d'une méthode alliant outils musicaux et littéraires, je cherche à cerner les caractéristiques propres au genre novellier, lesquelles seraient susceptibles de favoriser l'intermédialité musique / texte. Tout en tenant compte des limites de chaque art, le traitement des motifs, la superposition de voix et la structure des nouvelles sont ici analysés.

Enfin, un bref retour sur les défis d'écriture que j'ai dû relever est effectué.

Mots-clés : intermédialité, musico-littéraire, nouvelles, *Art de la fugue*, Guillaume Corbeil.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	6
<i>Préludes, nouvelles</i>	12
« Dimanche »	13
« Paternel »	17
« Détaché »	21
« Intermezzo »	23
« Scotome »	27
« Marée haute »	33
« Quatre saisons »	37
« Premier mouvement »	43
« Effet Mozart »	50
<i>Entendre pour mieux lire. Étude des relations musique / texte dans L'art de la fugue de Guillaume Corbeil, essai</i>	
CHAPITRE 1 : Fugue et <i>Art de la fugue</i>, forme musicale et résonnances littéraires.....	53
CHAPITRE 2 : Fugue et éternel retour, une analyse musico-littéraire	
d'« Elles détestaient Madrid »	78
CHAPITRE 3 : Fugue et relais identitaires dans « Le relais »	99
CHAPITRE 4 : Retour sur la création	122
CONCLUSION	132
BIBLIOGRAPHIE.....	139

INTRODUCTION

*La musique n'est pas parole, mais toute
parole est déjà musique.*

Jean-Louis Cupers, *Euterpe et
Harpocrate ou le défi
littéraire de la musique.*

La musique a souvent été une source d'inspiration pour les écrivains. Songeons aux liens étroits que la littérature entretient avec la musique opératique. Pour les écrivains, la musique permet « [...] de transgresser l'immobilité du mot, de la phrase pour entonner les résonnances et la pratique infinie de l'association¹ ». Elle est une tentation pour l'écrivain, un moyen qu'il se donne pour dire l'ineffable. Nombreux furent-ils, particulièrement dans le genre romanesque, à s'engager dans cette voie – et il serait hasardeux de tenter de tous les nommer. Ceux-ci on en commun d'avoir écrit une œuvre musico-littéraire, c'est-à-dire « une œuvre littéraire [faisant] intervenir, à travers des relations interartistiques, des concepts appartenant au domaine musical² ».

Ces relations entre la musique et la littérature ont été étudiées dès le XIX^e siècle et, aujourd'hui, elles s'inscrivent dans la tradition des études intermédiaires. Dans *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique 1970-1985*, Isabelle Piette effectue un survol historique des études musico-littéraires. Elle fait remonter les débuts de la

¹ ARROYAS, F. *La lecture musico-littéraire*, Montréal, Coll. « Espace littéraire », Les Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 10.

² ARROYAS, F. *La lecture musico-littéraire*, [...], p. 19.

recherche moderne au célèbre *Laocoon* de Lessing, paru en 1766. Il s'agit en fait d'une étude sur la comparaison des arts, mais nous retiendrons plus précisément le travail de Calvin S. Brown dans *Music and Literature : A Comparison of the Arts*³ comme pierre angulaire des études musico-littéraires actuelles, car son auteur y délaisse la comparaison de l'histoire de la musique et de la littérature pour s'intéresser aux affinités entre les deux arts. Certes, les études portant à proprement parler sur les relations entre musique et texte dans le roman restent abondantes. Elles tendent à montrer qu'une lecture musico-littéraire d'un roman est possible et que la poétique du genre romanesque permet d'asseoir – confortablement – une telle pratique en ses pages. Mais qu'en est-il de la nouvelle ? Malgré de nombreuses recherches, il a été impossible de dénicher une étude musico-littéraire de la nouvelle ou du recueil de nouvelles. Je crois donc qu'un mémoire en création constitue l'occasion d'entreprendre une telle réflexion sur le genre narratif bref et ses rapports avec la musique.

Bien qu'il existe, aux dires des chercheurs, certaines nuances quant aux différents rapports que peuvent entretenir texte et musique, tous s'entendent sur le fait que ces rapports se situent au plan de l'analogie. Une œuvre littéraire ne peut calquer exactement une œuvre musicale. Cette distance s'explique par la « condition matérielle des arts »⁴. En effet, chaque art possède des signes qui lui sont propres ; en raison de ses limites⁵, la littérature ne peut imiter parfaitement l'art musical. Ainsi, une phrase ou un motif musical peut être repris plusieurs fois dans un morceau. Il est difficile de concevoir un texte littéraire où une phrase serait répétée sans cesse, de la même façon que dans une pièce musicale, même si certains poèmes usent, voire abusent de l'anaphore, par exemple. Les deux formes d'arts tendent donc à s'opposer. La littérature possède ses exigences sémantiques – même dans la plus éclatée des œuvres littéraires, des indices sont fournis

³ Hanover, University Press of New England, 1987.

⁴ GHARBI, F. A. *L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djébar*, Thèse de doctorat (Ph.D.), Université de Montréal, 2009, p. 63.

⁵ Selon Brown, dans *Music and Literature*, la littérature est limitée lorsqu'elle accueille la musique en ses pages. Elle est tenue d'avoir un sens au-delà de sa structure, contrairement à la musique qui, elle, n'est que forme. Ainsi, certains concepts musicaux ne peuvent trouver d'égal dans un texte.

quant à son (ses) sens – tandis que la musique ne se construit, la plupart du temps, que sur des bases formelles au détriment de la signification⁶. Alors, comment la musique peut-elle résonner dans le texte littéraire ? Brown répond à cette question en affirmant que la musique, au sein du texte littéraire, ne peut se lire qu'à travers l'analogie : « Extensive symbolism is the best solution which has been found through symbols to approximate closely to the methods and effect of music.⁷ » En ce sens, la nouvelle littéraire peut devenir un terrain propice à l'exploration des résonnances musicales dans un texte puisqu'elle joue, au même titre que la poésie, sur la suggestion ou l'évocation. Aude Locatelli explique en effet que la nouvelle supporte mieux l'analogie interartistique : « Certaines formes brèves présentent [...] un schème de répétition et de variation qui se rapproche de la musique, dans la capacité qu'elle possède à redire sans se répéter. ⁸ » La nouvelle apparaît comme étant un véhicule privilégié de l'effet musical puisque, régie par deux pôles, la brièveté et la narrativité, elle devient réceptive à la musique :

La brièveté inhérente au genre facilite, comme dans le poème, la mise en rapport et le regroupement d'éléments épars dans le texte, de sorte que la nouvelle devient justiciable des procédures d'analyse généralement appliquées à la poésie visant à dégager des constellations verbales, des champs sémantiques ou thématiques, des réseaux d'images, bref tout ce qui ressortit à un ordre spatial, par opposition à l'ordre temporel que privilégie, au contraire le pôle narratif.⁹

Le principe d'économie rattaché à la nouvelle impose des contraintes quant à l'ampleur de la diégèse, et, par le fait même, exige de signifier davantage à l'aide de procédés tels que l'ellipse ou la métaphore. De son côté, la musique se voit restreinte à un principe

⁶ ESCAL, F. *Contrepoint : musique et littérature*, Paris, Coll. « Musicologie », Éditions Méridiens Klincksieck, 1990, p. 340.

⁷ BROWN, C. S. *Music and Literature : A Comparison of the Arts*, p. 178.

⁸ LOCATELLI, A. *Littérature et musique du XX^e siècle*, Paris, Coll. « Que sais-je ? », Éditions des Presses universitaires de France, 2001, p. 88.

⁹ TIBI, P. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », *Aspects de la nouvelle (II)*, sous la direction de Paul Carmignani, Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », Presses universitaires de Perpignan, 1995, p. 13.

similaire encore plus strict : « Music can show but not tell¹⁰ ». Bien que nous sachions que plusieurs compositeurs se sont inspirés d'histoires ou de textes pour composer des œuvres musicales, il n'en demeure pas moins que la musique ne peut que suggérer des états, des images ou des sentiments. La musique qui s'arrime à la nouvelle pourrait donc devenir un intermédiaire créant la métaphore et permettant une « double lecture ¹¹», réalisant du coup une économie de mots.

Partant de ces principes, quel(s) sens la musique arrive-t-elle à produire au sein d'une nouvelle ? Comment la musique parvient-elle, d'une part, à s'inscrire sur les plans thématique et formel d'un texte ? Quel sens peut-elle lui conférer ? Voilà les questions qui occuperont le volet réflexif de mon mémoire.

Afin de répondre à ces questions, l'analyse présentée ici doit tenir compte de la « double tentation ¹²» de la musique en littérature, c'est-à-dire de sa « valeur paradigmatique en tant que thème explicitement présent dans l'œuvre » et de la « dimension formelle dont l'exploitation sert à donner à la construction littéraire une structuration nouvelle ¹³». Pour ce faire, je m'appuierai sur le cadre théorique proposé par Frédérique Arroyas dans *La lecture musico-littéraire*. Cet ouvrage a l'avantage d'offrir une marche à suivre claire, actuelle et s'inscrivant dans une approche esthésique :

[...] il s'agit de considérer le texte non pas comme objet signifiant immanent, ou fruit d'une conscience et d'une intention externe à l'œuvre, mais plutôt, du fait même que le musical se présente au lecteur de façon métaphorique, comme objet construit par des lecteurs. [...] Du fait que le texte en lui-même n'est pas une fugue, une sonate ou une autre forme musicale, les conséquences pragmatiques de cet acte de lecture ou de ce geste interprétatif sont que le lecteur ne peut reconnaître que les traces d'une forme musicale sans faire intervenir dans sa lecture un contexte musical polymorphe (par

¹⁰ WOLF, W. *The Musicalisation of Fiction: a Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, RODOPI, 1999, p. 30.

¹¹ GROJNOWSKI, D. *Lire la nouvelle*, Paris, Éditions Nathan, 2000, p. 58.

¹² CUPERS, J-L. *Aldous Huxley et la musique : à la manière de Jean-Sébastien Bach*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1985, p. 24.

¹³ *Idem*.

exemple les traits particuliers de la fugue, de la sonate) qu'il interroge et des opérations de transfert métaphorique où les traits de la forme musicale sont assimilés à des éléments textuels.¹⁴

Dans le premier chapitre du volet réflexif, je relèverai les indices textuels ou paratextuels qui mènent vers le domaine musical. Puis je poursuivrai avec une analyse des motifs dramatiques apparentés à la musique dans les nouvelles à l'étude. Je commenterai la présence de formes « musicales » (imitations de structures ou de concepts musicaux) au sein des textes, ainsi que les sens possibles qu'elles leur confèrent. Dans les nouvelles étudiées, il s'agira de reconnaître, sur un mode analogique, le « potentiel sonore et rythmique du langage qui relèverait de qualités musicales ou encore d'une organisation du matériau littéraire qui correspondrait à des formes ou à des techniques musicales ¹⁵».

Le recueil de nouvelles retenu pour ce mémoire, *L'art de la fugue* de Guillaume Corbeil, a été choisi en fonction de la présence en son sein de seuils musicaux clairs, ainsi que pour ce qu'il propose au strict plan formel. Il faut dire qu'il existe peu de recueils de nouvelles qui pourraient être considérés comme étant « musico-littéraires » : *L'art de la fugue* en est un. Paru en 2008, *L'art de la fugue* de Guillaume Corbeil constitue le premier recueil de nouvelles du jeune auteur. L'œuvre, qui a reçu le prix Adrienne-Choquette en 2009, est composée de six nouvelles encadrées par un prologue et un épilogue. Chacune des nouvelles est divisée en variations qui, à leur tour, offrent une version différente du motif de la fuite ; les nouvelles comportent toutes un protagoniste aux prises avec l'irrépressible envie de tout quitter. En outre, chacune des variations sert à traduire les divers points de vue des personnages quant à la fuite. Le recueil compte dix-huit variations qui trahissent une parenté évidente avec *l'Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach, la fugue et ses composantes s'inscrivant à même la structure de l'ensemble.

¹⁴ ARROYAS, F. *La lecture musico-littéraire*, [...], p. 61-62.

¹⁵ ARROYAS, F. *La lecture musico-littéraire*, [...], p. 50.

Dans ce recueil, j'ai sélectionné deux nouvelles qui seront soumises à l'analyse : « Elles détestaient Madrid » et « Le relais ». Ce choix certes restreint repose d'abord sur la volonté d'approfondir l'étude des formes musicales et de ses possibles analogies dans le texte, mais aussi sur la longueur des nouvelles elles-mêmes. Respectivement, « Elles détestaient Madrid » compte une vingtaine de pages, alors que « Le relais » s'étend sur plus de quarante pages.

Mais, avant toute chose et puisqu'il s'agit d'un mémoire en création, je propose d'abord ici un recueil de nouvelles, *Préludes*, à l'intérieur duquel j'ai voulu explorer les possibilités qu'offre la musique tant sur le plan formel que dramatique. Je me suis inspirée autant de formes que d'éléments de rythmes, de nuances ou d'impressions d'écoute pour bâtir mes textes. D'entrée de jeu, tous mes textes comportent des pistes de lecture, signaux qui, comme au début d'une pièce musicale, indiquent une manière d'interpréter la nouvelle, de la lire.

Un chapitre ultime me permettra d'effectuer un retour sur mon processus de création en regard du rapport musique / texte, et ce, tant du côté de la forme que de celui du fond. Je ne manquerai pas de commenter l'influence qu'a pu exercer sur mon projet de création le travail de Corbeil dans *L'art de la fugue*.

Préludes, nouvelles

Dimanche

Chopin, Prélude no 21

Faire mine de rien. Fermer les yeux et respirer.

Inspirer. Expirer.

Sentir son corps devenir lourd, se mouler au matelas jusqu'à ce qu'il ait trouvé son nid. Cesser de réfléchir. Ne plus penser. Oublier. Le vide.

Inspirer. Expirer.

Hannah ouvre les yeux. Rien à faire. Devant elle, la noirceur tapisse les murs de sa chambre. Elle y imprime des ribambelles d'images qu'elle n'arrive à contenir. Presque 2h30. Il faudrait dormir maintenant. Sans quoi, elle risque de somnoler durant le cours du matin. Le professeur s'imaginerait qu'elle est de ces étudiants qui peinent à quitter leur lit le lundi matin. Mais Hannah adore le cours de littérature musicale. Particulièrement celui-ci. Le professeur parvient à ranimer l'Histoire. Chaque œuvre, chaque pièce naît de la bouche de cet homme, et toutes trouvent leur sens dans le passé qu'il fait défiler à coups de cent ans.

Hannah se trouve chanceuse. Là d'où elle vient, s'inscrire en musique à l'université reste impensable. Elle n'aurait jamais réussi à se classer aux auditions. Et puis, au Québec, elle a l'impression de se retrouver chez elle. Depuis l'enfance, son père lui raconte l'effervescence de Montréal en été, et la fierté de parler français. Hannah a souvent cru reconnaître ce dont lui parlait son père dans des images de New York. Surtout celle qu'on voit dans les films américains qui traversaient l'océan jusqu'à elle. Mais, au fond, elle savait bien qu'il lui fallait y être pour de vrai. Là où son père avait grandi.

Hannah se lève et pose les pieds sur le terrazzo froid. Elle fait deux pas pour se rendre à son pupitre. L'exigüité des lieux, une chambre dans une résidence d'étudiants, lui avait

d'abord paru étouffante. Avec le temps, elle avait fini par trouver la pièce petite, certes, mais rassurante. Une lampe éclaire le fouillis de cahiers de notes et de feuilles trouées.

Ce n'est toutefois pas le désordre qui tient Hannah éveillée, mais un livre acheté dans une bouquinerie de la rue Saint-Denis. Du bout des doigts, elle tâte les tranches des ouvrages. La reliure fine et glacée des partitions, les étranges sinuosités que l'humidité a imprégnées à même les pages d'un dictionnaire d'allemand, la couverture lisse d'un roman pas encore entamé et la jaquette plastifiée d'un livre trop souvent consulté. Hannah s'empare de ce dernier.

La jaquette couvre une partie du titre, de sorte qu'il faut deviner ce qui se trouve à l'intérieur. Les mots *touristiques* et *Québec* demeurent tout de même bien lisibles. Hannah ne cherchait pas un guide touristique. Depuis longtemps, elle est familière avec Charlevoix, le Rocher percé ou le Château Frontenac. Elle en a souvent vu des photos dans les livres que son père ramenait de ses voyages d'affaires. Au fil des pages défilaient de grandes photos de forêts d'érables rougeoyant ou encore d'interminables étendues blanches, sorte de canevas à maculer de personnages imaginaires aux accents exotiques.

Un bout de papier glacé est resté là, et Hannah s'étonne de l'excitation qui l'envahit à la vue du billet glissé entre deux pages. Cela ressemble à ce qu'elle éprouve quand elle prend un café avec un garçon ou quand elle ouvre un paquet sans adresse de retour. Entre ses doigts, le portrait d'une femme en robe bleue, tournant le dos à un jardin de fleurs luxuriant. On dirait que le vent se faufile entre ses mèches bouclées.

Le menton appuyé contre son poing, Hannah scrute le portrait de l'inconnue. Aucun indice sur son identité, pas plus que sur l'emplacement où la photo a été prise. Peut-être est-elle l'épouse du dernier propriétaire du livre. Peut-être est-elle la maîtresse québécoise d'un homme d'affaires en voyage. Peut-être est-elle la mère biologique d'une jeune fille en pleine crise d'identité. Plus Hannah cherche, plus elle se perd dans le grain de la photo, jusqu'à ce que l'ensemble ne soit plus qu'un amas de petits points noirs et blancs et qu'il n'ait plus de sens. Hannah griffonne sur un bout de papier les idées qui surgissent, pêle-mêle. Un fatras de mots tantôt français, tantôt allemands. Des labyrinthes de

spéculations dans lesquels elle se perd jusqu'à ce que, les yeux embrumés par la fatigue, elle retourne se coucher.

Le lendemain, sur le chemin de l'université, Hannah dévisage les passantes dans l'espoir d'y reconnaître les traits de l'inconnue sur la photo. Elle ralentit le pas par moments, s'allouant quelques fractions de secondes de plus pour analyser le visage des femmes aux cheveux bouclés. Chez certaines, elle identifie des détails familiers : l'arc des sourcils, les lèvres minces ou la petite ride au milieu du front à cause du soleil dans les yeux. Hannah se sent ridicule. Elle ne comprend pas ce qui lui arrive depuis dimanche. Elle a toujours préféré l'imagination au réel. Mais, là, les choses virent presque à l'obsession.

Durant le cours, elle ne peut s'empêcher d'élaborer divers scénarios dans sa tête : la femme à la robe bleue se penchant au-dessus d'un pousse-pousse pour embrasser un bébé ; la femme à la robe bleue projetant des assiettes contre un mur, des éclats de porcelaine gisant aux pieds du mari infidèle ; la femme à la robe bleue sortant en trombe d'un café pour héler un taxi, dans la chaude nuit montréalaise. Seuls les extraits sonores présentés par le professeur sortent Hannah de sa rêverie. Puis elle replonge dans la page vierge de son cahier de notes.

Le libraire de la bouquinerie hoche fortement la tête. Comment pourrait-il avoir une idée de la provenance de ce livre ? Il en reçoit des boîtes pleines toutes les semaines. Il faut le croire, l'arrière-boutique déborde littéralement d'orphelins, d'écorchés ne demandant qu'une nouvelle vie. Hannah le remercie du bout des lèvres et bat en retraite. À moins d'un miracle, elle ne connaîtra jamais l'identité de la femme sur la photo.

Et si l'ancien propriétaire du livre avait oublié d'autres photos ailleurs, dans d'autres livres ? Bien que cette hypothèse lui semble farfelue, Hannah ne peut se résigner à tout abandonner. Ce serait comme lire, au hasard, quelques pages d'un roman avant de le refermer à tout jamais, laissant un trou béant où seraient engloutis le début et la fin. Non, il y a là un silence qu'il faut absolument rompre. Une insupportable distance à franchir entre l'ici et l'ailleurs et qui ressemble à la couverture d'un livre bleu océan.

Hannah s'enfonce dans les dédales de la boutique, évitant de justesse des piles de bouquins amoncelés à même le sol. Elle connaît le chemin jusqu'aux guides touristiques, tout au fond, à côté des traités philosophiques. Un à un, elle retire chaque album, chaque manuel et chaque recueil de cartes dont elle fait défiler les pages, à la recherche d'indices. Parfois, son cœur accélère lorsqu'elle aperçoit un bout de papier qui dépasse.

Sa récolte : une liste d'épicerie (gruau, dinde, yogourt, banane) ; une date, le 8 janvier à 19h00, inscrite à l'encre noire à l'endos d'une partition ; un papillon autocollant avec l'en-tête du Département de mathématiques de l'Université de Montréal. Une fois sa quête achevée, Hannah se tourne vers les livres de cuisine et les ouvrages sur la musique, et recommence.

À la sortie de la librairie, elle fait le décompte des trésors si patiemment déterrés. À la liste d'épicerie, à la date et au papillon à en-tête se sont ajouté un numéro de téléphone (*Marco 514-555-8419*), la cote de *Vivre avec la maladie* (J1666.1.P37) ainsi qu'un coupon de caisse pour l'achat d'une crème solaire.

Hannah sait que les résultats de sa collecte ne l'aideront guère à trouver l'identité de la femme à la robe bleue. Tout de même, sur le chemin du retour, les mains plongées dans les poches de son manteau, elle se réjouit à l'idée de retrouver les propriétaires de ces griffonnages laissés derrière. Elle n'aura pas à se justifier lorsqu'elle les rencontrera; ils comprendront pourquoi elle a voulu les retracer, les cerner, les acculer au pied du mur. Tous se reconnaîtront et en elle. De chacun de ses gestes, ils imiteront la maladresse ou la grâce. Quelque chose qui ressemble à de la symétrie. Les propriétaires de ces bouts de papier auront tous un point en commun : Hannah.

En entrant dans sa minuscule chambre, Hannah jette son manteau sur le lit. Elle étale sur le pupitre sa précieuse cueillette. Sous ses yeux se dessinent des histoires sans fin, presque sans commencement, jusqu'à très tard dans la nuit.

Il est 2h30. Il faudrait dormir. Hannah ferme les yeux. Elle est rassurée. Après tout, elle n'en est qu'au prélude.

Paternel

Fugato

« C'était bien le spectacle, non ? »

Je ne m'habituerai donc jamais à cette voix rauque et chétive. Le ton n'a pas l'autorité que j'ai si bien connue autrefois, celui qui m'ordonnait de me tenir droit *comme un homme*, de faire moins de bruit pendant les nouvelles télévisées de 17h00 ou de *ramasser mes bébelles* dans la cour qui empêchaient mon père de sortir en voiture après le souper. Une voix pétaradante qui nous obligeait, Louis, Marion et moi, à marcher au pas. Cette voix, je ne la reconnais plus dans ces inflexions tremblotantes dissimulées à travers quelques quintes de toux. Les trémolos ont envahi celle qu'on entendait gronder derrière la porte close de la chambre des parents. Cette voix devait être lourde à porter, car ma mère toujours ressortait de la pièce, l'échine courbée par le chagrin. Et lui, il se taisait. Les jours qui suivaient, personne n'osait s'adresser la parole. Sauf peut-être Marion et moi, bien sûr.

Ces silences, je les préférais mille fois à tout le reste.

Mon père restait tard au garage et nous n'avions pas à subir le *Téléjournal* durant l'heure du souper. Tout devenait alors matière à une grande symphonie : le grincement des couteaux sur la porcelaine, la respiration dans un verre de jus, les carottes qui craquent sous la dent et, parfois, les fous rires de Marion provoqués par une toute petite grimace tandis que maman avait le dos tourné. En l'absence de mon père, les choses se transformaient.

« T'es pas d'accord ? C'était pas assez bon à ton goût ? »

Je sursaute. Je hausse les épaules. J'ai envie de me taire. De ne rien dire de plus pendant le trajet entre la Place des Arts et son logement. Mais il insiste, me regarde, entêté comme un enfant à qui on a dit non.

Je cherche une réponse qui le rassasierait un bout de temps. Quelque chose à propos de l'extravagance du choix des acteurs ou des jeux d'éclairage. Peut-être devrais-je être honnête avec lui. Lui dire que j'ai détesté la pièce du début à la fin. Je ne pouvais à peine supporter les lamentations insipides du protagoniste : cet ivrogne de retour de la guerre, parti de son propre gré, qui revient des années plus tard dans un foyer qu'il ne reconnaît plus. Il reviendrait bientôt, avait-il promis dans une lettre. Aux fenêtres pendent des rideaux colorés, et des jouets en bois jonchent la scène. Elle a cessé de l'attendre. L'homme, toujours vêtu de gris et de noir, agrippe les poignets de celle qui est restée en arrière. De tableau en tableau, il la bouscule, toujours un peu plus, jusqu'à ce qu'elle ne puisse plus se relever. La comédienne est étendue dans sa fausse cuisine, entre nous et des blocs de bois n'appartenant à aucun enfant. Et des pleurs. Insupportables. Je voudrais dire à mon père que j'ai haï chaque minute où, assis à ses côtés, j'ai enduré ce drame aux accents forcés.

Mais je ne connais rien au théâtre. Mon père non plus. J'ai donc marmonné des insipidités sur la qualité des billets que Marion nous avait procurés. Tout ça, c'était son idée à elle.

C'est nouveau, l'intérêt de mon père pour le théâtre. J'ai toujours cru qu'il était trop insensible et fermé pour apprécier l'art. En fait, chaque matin de mon enfance, je l'ai vu enfiler une carapace avant d'aller travailler. Il boutonnait sa chemise de laine et lançait ses bottes de travail. Il revenait le soir, les mains noircies d'efforts. Avec elles, il ne nous touchait pas. Pour ne pas nous salir de sa tendresse, je présume. Aimer, c'est malpropre. Ça barbouille les joues et le front de baisers humides. Ça macule des pages vierges de soleils orangés et de maisons rouges, vertes, mauves, et ça hurle sans retenue des « Je t'aime » aux fenêtres.

Il devait avoir la peau aussi rude que le ton.

« Tu sais, l'autre jour, Louis est venu avec les enfants. Pendant que nous discussions, les enfants s'amusaient à se cacher dans les placards. Ils ont trouvé la boîte des souvenirs que ta mère gardait de vous et ils ont étendu des photos de nous partout sur le plancher de la chambre. C'était drôle. On aurait dit une exposition de musée à propos de nous. Les

enfants défilaient devant chaque portrait et s'arrêtaient pour tenter de nous identifier de leurs petits doigts gommés de sucre, malgré le temps qui nous sépare. Ils ont beaucoup ri de ma moustache, mais tu sais, c'était ça, la mode.

Ah ! Et il y avait une photo d'Elvis, notre Beagle. Tu t'en souviens ? C'était un bon chien ! Sur la photo, tu es assis sur les genoux de ta mère et elle tient une cigarette entre ses doigts. Toi, tu tiens Elvis dans tes bras. Tu regardes en plein dans l'appareil-photo, mais le chien semble vouloir se débattre, car tu arrives à peine à le retenir contre toi.

Mon dieu que ça va vite ! Vous êtes rendus des adultes maintenant...»

Je le vois venir. Je sais ce qu'il va ajouter. Il va m'avouer, tout dévasté, qu'il regrette le temps qui passe. Que, sans doute, il ne lui en reste plus pour plusieurs années. Qu'il est navré de ne pas avoir passé plus de temps avec nous quand nous étions encore à la petite école. Mais qu'il faut comprendre que, *dans ce temps-là, c'était pas facile. Qu'il fallait mettre de la nourriture sur la table et que tout ce qu'il avait fait, c'était pour que nous ne manquions de rien.*

Je ne supporte pas ses gémissements de vieillard.

Je l'interromps. Je lui demande des précisions sur l'itinéraire à suivre alors que nous entrons dans son quartier.

Ma mère est décédée quand j'avais quinze ans. Crise de cœur. *Une mort courante dans la famille*, semble-t-il. Ma mère, étendue sur le carrelage froid de la salle de bains. Freinée au beau milieu de ses tâches ménagères quotidiennes. Je ne crois pas que la mort d'une mère puisse être insignifiante. Choisir la musique qui jouera à l'église. Rédiger quelques lignes à faire paraître dans le journal local. Empiler les vêtements, la vaisselle, les souvenirs dans des boîtes en carton. La maison vendue. Et lui, où était-il ?

Le jour de la mort de ma mère, je suis devenu orphelin. Nous sommes sortis de l'hôpital, tous les quatre, les yeux rougis par les larmes, et l'estomac à l'envers de n'avoir pu avaler que le restant d'un sachet de graines de tournesol trouvé au fond du sac à dos de Louis. Dans l'auto, Marion s'est endormie la tête contre mon épaule et Louis s'est roulé en boule

sur la banquette de velours rouge. Je me rappelle assez clairement du tic-tac des phares clignotants de la Buick avant d'entrer dans la cour de chez ma tante. Et cette sensation, après avoir trop pleuré, que les dernières vingt-quatre heures s'étaient transformées en années, que nous vivions depuis trop longtemps, que le sommeil suffirait à estomper la douleur. Mais on se trompait.

Mon père nous a déposés chez notre tante Jeanne. Il a discuté tout bas avec elle quelque temps. Nous avons allumé le téléviseur. Les *Looney Tunes* jouaient. Puis il a tendu quelques billets à ma tante et nous a lancé depuis l'entrebâillement de la porte qu'il reviendrait bientôt nous chercher et d'être polis avec Tante Jeanne. Sa voix se perdait dans le bruit de course effrénée du « Roadrunner ».

Il n'est pas venu à l'enterrement de maman. Il n'était pas là quand Marion a fondu en larmes pendant sa lecture. Il n'était pas là quand ils ont emmené son cercueil et l'ont déposé au fond de ce grand trou, au milieu de centaines de dépouilles inconnues. Pas là. C'est moi qui ai plongé la main dans la terre humide qui s'infiltrait sous les ongles et rongé les os. C'est nous. Seuls. Et lui, où était-il ?

« C'est ici ! » Je ralentis à la vue du lampadaire bordant l'entrée de la résidence. Me range sur le côté de la rue, face à l'enseigne sur laquelle deux personnes âgées, un homme et une femme, se tiennent la main. Ils sourient en se regardant dans les yeux comme si les plus beaux moments de leur vie se trouvaient encore devant eux. Je frémis. Mon père tente de relever la fermeture à glissière de son manteau, mais il n'y parvient pas. Le petit curseur glisse sans cesse entre ses doigts déformés par tant d'années de solitude, à maugréer contre soi-même, un verre de whisky à la main. Je détache ma ceinture et me penche vers lui. Sans protester, il me laisse remonter sa glissière.

Il ouvre la portière et, avant de sortir, d'une voix chevrotante, il me demande quand nous nous reverrons. Un vent glacial s'engouffre dans la voiture. Je lui dis que je reviendrai bientôt.

Un mensonge.

Détaché

Staccato à la façon de la Campanella de Liszt

T'as du feu ?

Il se retourne. L'interroge du regard. Il n'a jamais entendu cette voix. Ce timbre soyeux. N'a jamais vu cette fille dans ce bar, dans ce quartier qu'il connaît pourtant bien : les guitares étouffées par les rires dans les cafés sur Saint-Denis, l'odeur prégnante de coriandre de l'épicerie asiatique du coin, les camisoles ensoleillées qui arrondissent les poitrines des filles. Il plonge la main au fond de la poche de son jeans. Reconnaît le briquet logé contre sa cuisse. Cette fille, elle est étrangère. Nouvelle. Intrigante. Sa peau humide brille au soleil tout comme ce verre de margarita qu'elle tient entre ses doigts. Pas de doute. Elle n'est pas d'ici. Il la regarde encore. Insistant. Tend le bras. Sous le pouce, le briquet cliquette une fois. Deux fois. Trois fois. La cigarette s'allume. Elle se consume.

Ils s'enflamment.

L'escalier qui grimpe jusqu'au petit appartement du troisième étage semble interminable. Ascension risquée, mais délicieuse. Les sandales à talons martèlent les marches de bois verni. Cognent dans les oreilles de l'homme qui la suit, haletant. Puis cessent. Les langues se cherchent. Se trouvent. Les mains furètent : un bras, un dos, un sein. La course reprend, toujours plus excitante. Le sexe durcit au rythme des talons contre le bois, il la regarde s'enfoncer dans la noirceur de l'appartement. Elle n'est pas comme les autres. Chaque femme qui monte cet escalier est unique : cette femme au corps souple comme le vent, cette autre à la peau d'ébène, celle qui riait en jouissant et celle qui lui caressait le torse avec ses cheveux de soie. Mais elle, elle résonne. Sa voix douce comme de la ouate. Ses pas sautillants sur les marches. Ses soupirs feutrés sur son épaule. Son corps tout entier lui promet des concertos de plaisirs.

Il ne sait rien d'elle. Elle, rien de lui. Ne cherchent pas à savoir. Il ne pourrait poser ses lèvres sur ce tatouage chinois au bas de son ventre sachant qu'elle regrette cet instant de

folie passagère de son adolescence. Ses seins. Il n'oserait plus les saisir fermement jusqu'à ce que ses doigts s'impriment dans leur chair s'il savait. Elle souhaiterait plus que tout les voir se transformer sous le couteau d'un chirurgien, mais seule l'idée de composer le numéro de la clinique la terrorise. Et jamais il ne la pénétrerait avec autant d'impétuosité s'il savait qu'elle avait retrouvé son ancien copain avec sa meilleure amie dans cette même position.

Parfois, il vaut mieux ne rien savoir. Ne rien entendre d'autre que le frottement discret de deux ventres, que quelques geignements retenus sur un fond de bruits sourds.

Faire l'amour en silence. Comme la première fois. Comme la dernière fois.

Enveloppée d'un drap arraché au lit, elle parcourt l'appartement. S'immobilise devant des images de celui qu'elle sent toujours sur sa peau. Parfum de lendemains amoureux. Un homme, cheveux foncés et lisses, chemise entrouverte sur un torse musclé. Dans une main, il tient celle d'une femme élancée portant une robe aux couleurs vives. Dans l'autre, un trophée. Sans se retourner, elle lui demande si c'est bien lui, le danseur sur la photo.

Dans un craquement sourd, il allume une cigarette qu'il coince entre les lèvres. Il ne la regarde plus. Ne l'écoute plus. Sa voix se fond déjà parmi les bruits de verres qui s'entrechoquent sur les terrasses de la rue Saint-Denis.

Intermezzo

Ternaire

Elle se tient droite, le corps rigide, immobile parmi les autres : habits ternes et tailleurs ajustés. Trois hommes l'entourent, champagne à la main et miettes de hors-d'œuvre aux coins des lèvres. Ils discutent de chiffres d'affaires et de cotes boursières. Leurs bras agressifs tranchent l'air devant eux à force d'arguments. Elle, elle acquiesce. Puis elle promène son regard à travers la pièce, s'arrêtant quelques instants sur les lustres et les coupes en cristal trop clinquant. Une naufragée transie au milieu de pingouins dans leur royaume de givre. Cachée derrière le piano à queue, entre deux mesures, je ne peux m'empêcher de toujours revenir à elle. Tout de son inaction, ces gestes qu'elle ne fait pas, m'attire. Elle est un silence au milieu de cette cacophonie orchestrée de poignées de mains et de rires gras.

Dernière pièce de la soirée, une valse. Personne n'écoute. Personne ne danse.

Elle s'approche de moi d'un pas cadencé, propre à toute profession comme la sienne où l'on court après le temps en talons haut le long d'un couloir de marbre. Je n'ai pas encore terminé de ramasser mes partitions. Elle me propose un café, ailleurs, chez elle, à deux rues d'ici, question de changer d'air. Un intermezzo. Peut-être est-ce la crainte de me retrouver à mon tour seule dans ma petite chambre sur le campus de l'université ou bien l'espoir d'une véritable conversation depuis mon arrivée à Montréal qui m'incite à suivre cette femme. Dehors, des flocons de neige ont recouvert la rue. Rien ne bouge. Mais nous n'avons pas froid.

Comme promis, elle m'offre un café. Devant moi, elle dépose une cuillère et porte quelques cristaux de sucre à sa tasse. Tranquillement, elle regarde fondre les petits cubes. Ils flottent à la surface quelques secondes. Mus par le liquide, ils effectuent une chorégraphie : de petits ronds sur eux-mêmes, puis s'éclipsent. Submergés. Elle demeure silencieuse. Je tente quelques phrases. Des questions sur son travail d'abord pour ne pas trop l'importuner. Rien d'intéressant. Elle semble prendre pitié de l'inanité de mes efforts. M'invite à passer au salon sans me répondre.

Une grande pièce, presque désertique. Un seul sofa, en cuir raide, qui couine sous mes cuisses. Derrière moi, penchée devant une armoire pleine de disques, elle choisit la musique. Je m'attends à entendre quelque chose de contemporain, de convenu. Une voix faussement suave sur un rythme électronique dans le pire des cas. Mais elle me surprend. Elle prend Chopin. Sans doute désire-t-elle parler musique. Sinon pourquoi partir avec la pianiste de la soirée ? Elle revient vers moi, photo à la main. Je la reconnais immédiatement : un délicat grain de beauté au coin de l'œil gauche, ces mêmes boucles brunes qui tombent sur ses épaules découvertes, un bouquet de roses rouges à la main. Un homme en complet noir figure également sur cette photo, un peu en retrait derrière elle. On peut penser qu'il la touche. Hanche au creux de la paume. Bras derrière le dos. La photo ne permet toutefois pas de voir le bas des deux corps. Comme si on les avait coupés. C'est connu. Pour des photographies réussies, il faut toujours bien cadrer la tête. Le reste relève d'un ordre second. L'homme sourit. Moi, je rougis. Est-ce la sensation de m'introduire dans l'intimité de deux inconnus qui me rend si nerveuse ? S'agit-il plutôt de la distance qui sépare le couple sur la photographie ? Un tel espace entre deux corps dissonants. Écartelés.

Ce même intervalle m'a toujours habitée. L'impression que mon corps ne m'appartient pas, qu'il n'est pas à la hauteur de ces passions qui me chamboulent depuis l'adolescence. Ces yeux gris qui ne brillent pas assez, cette chevelure indomptable les jours de pluie et ces seins décharnés. Comment parvenir à réconcilier la tête et le corps ? Ces deux entités ne tiennent temporairement que par un seul fil musi...

La voix de la femme me tire de mes pensées. Elle prononce le nom de l'homme. Il y a deux ans qu'elle l'a rencontré, à l'université. Elle terminait alors son baccalauréat en gestion des affaires. Lui, il enseignait. Dès leurs premières fréquentations, il lui avait paru si mystérieux. Toujours pris par des rêveries insaisissables de l'extérieur, comme une éponge qu'on ne pourrait tordre pour en extraire la substance. Même après deux ans, elle n'avait jamais réussi à percer sa coquille. Les journées avec lui avaient pris l'allure d'ostinatos. Elle écoutait. Lui ne disait rien. Et plus elle écoutait, moins il parlait. Et puis il ne... Elle s'interrompt. Sa voix hésite. Je ne dis rien. Il n'avait jamais voulu danser

avec elle. Il jurait que la musique avait des aspirations plus élevées que pour quelques trémoussements d'amateurs. À ces paroles, j'ose un sourire, complice de son incompréhension.

Au même moment, un prélude de Chopin laisse résonner ses dernières notes. S'enchaînent sans trop se faire attendre les premières mesures d'une valse. Mes doigts reconnaissent aussitôt la pièce. Ils maîtrisent leur routine. Mais la jeune femme les saisit aussitôt entre les siens. Debout, elle se place face à moi, prête à me défier. Mais la bataille n'aura pas lieu. Au contraire. Nos deux corps, soudés l'un à l'autre par les bras semblent ne plus faire qu'un. Nous ne pouvons nous empêcher de tourner, faisant de grands cercles vers la gauche. Les idées sont emportées dans le tourbillon des sens. Un, deux, trois. Nous tournons. Un, deux, trois. Les rotations enivrantes brouillent nos identités, rendent nos corps indissociables. Mes mains deviennent le prolongement de siennes et son souffle, le mien, en trois temps. Symbiose totale. Cet espace entre ma poitrine et la sienne se remplit, se referme sur lui-même. Si bien que nos peaux nues, attirées l'une contre l'autre, désormais se touchent. Encore des cercles. Et les désirs deviennent centripètes. Des lèvres entremêlées dans les spirales sans fin. Des doigts qui répondent aux trilles de la peau tendue des ventres. La tête qui tourne. Qui tourne et qui tourne sans point de repère. Nous valsons.

Elle. Moi. Elle. Nous nous incarnons dans cette valse des corps, danse où les mouvements ne sont pas initiés par un des danseurs, mais plutôt réalisés dans un complet synchronisme de deux corps identiques. Ce n'est qu'après une succession de crescendos, quand les cercles rapetissent et s'accélèrent, que les passions s'exacerbent, que chaque danseuse, grâce à une force inverse, peut redevenir une.

Un silence.

Notre frénésie s'est à peine épuisée. Elle bat encore le rythme de mes pulsations cardiaques en trois temps.

Le temps d'un regard.

Le temps d'une dernière caresse, du dos de la main.

Le temps d'une séparation.

Les tournolements de nos corps semblent avoir inversé les pôles. En elle, un peu de moi et en moi, un peu d'elle. Elle qui macule le silence de mots insipides qualifiant ce rapprochement de bénin et cet éloignement de nécessaire. Je me tais. Je dois partir avant qu'elle ne me reprenne tout. Je dois m'enfuir en sachant qu'il existe de nouvelles possibilités au bout de mes bras et de mon corps désirant.

Après cette soirée, je ne la reverrai que deux fois dans un bar. Elle dansera avec d'autres femmes. Des tangos, des flamencos, des tarentelles. Et peut-être des valse. Mais je sais que toujours résonneront dans sa tête ces rythmes où je fus le premier temps fort. Le temps d'une grande valse brillante. Un intermezzo.

Scotome

Sérielle

Le matin s'immisce dans la chambre par un mince espace entre les rideaux de tulle. La lumière prend sa place, se faufile sans honte, sans pudeur, là où elle n'est pas désirée. Elle sait où elle va. Elle s'impose malgré tout.

Comme cet étranger qui t'a souri dans le métro.

Cette intrusion t'a dérobée à ta solitude. T'a embarrassée. Tu te demandes encore pourquoi toi. Le connais-tu ? S'adressait-il bien à toi ou à ta voisine ? Ton chemisier était-il bien boutonné, de sorte que personne ne puisse voir la courbe de ton sein ? Aurait-il fallu lui rendre ce sourire ? Au malaise s'est substituée l'agréable pensée que, peu importe ce qui arrivera, quelqu'un t'aura regardée pendant quelques secondes. Un homme ou une femme t'aura choisie, toi, parmi la cinquantaine de personnes qui rentraient à la maison. Il aura pris ce moment précis de sa journée pour t'adresser ce sourire. Il aura reconnu ton existence.

Tu existais. Tu existes encore.

Le trait lumineux s'étend sur ton lit, le divisant en deux parties inégales. Il marque aléatoirement ton corps, le sépare sans respect. Il imprime sa frontière de ta hanche droite à ton genou gauche. Malgré cette scission, tu te sens complète. Pleine des fragments qui te constituent. Tu les inspectes. Tu traces du bout du doigt le chemin longiligne de ta clavicule. Tu palpes ton biceps, puis formes un anneau avec ton pouce et ton index que tu places autour de ton poignet. L'aisance de ce geste te réjouit. Tu souris. Tu fais glisser tes mains sans t'attarder sur la poitrine. Tu fais le décompte du nombre de côtes rebondissant sous les doigts dans leur descente. Une. Deux. Trois. Quatre. Cinq. Tu les laboures, les sillones, à la recherche d'un trésor enfoui. Un cœur, un poumon ou un foie que tu pourrais empoigner. Tu évites le ventre et ses éternelles déceptions. Tu le contournes, cherchant à retrouver les collines acérées de tes hanches. Tu t'y agrippes comme à des

parois rocheuses. Le vertige se dissipe. La chute devient moins abrupte. Tes mains terminent leur trajet sur les dénivellations de l'os iliaque. L'ascension a été épuisante, mais tu y es parvenue. Tu n'as pas rêvé. Chacune de ces parties est l'accomplissement d'années d'efforts à s'écarteler devant une glace, morceau par morceau. Tu as tout rapiécé. Aujourd'hui.

Les yeux fermés, tu reprends le même calcul que les matins d'avant : $10+101+37+260+20+180+5 = 613$. Le confort de ces chiffres alignés et cette nuit de sommeil inhabituelle te comblent. Tu te gaves de cet instant où ton corps étendu, immobile, se présente tel un butin que tu ramènes d'une guerre âprement disputée. Tu as réussi.

Ce matin n'est pas comme les autres. La quiétude qui règne dans l'appartement n'a rien à voir avec les réveils que tu connais. La plupart du temps, tu es tirée du sommeil par le bruit que font les chaussures d'Élisabeth sur le plancher de bois du salon et par ses corvées, insupportables à cette heure si hâtive. Elle replace la vaisselle sans porter attention aux verres qui s'entrechoquent. Éli n'y peut rien. Elle n'arrive pas à réprimer son envie de tout remettre en ordre : les couverts propres dans les armoires, les coussins dans leur coin de divan respectif, les films par ordre alphabétique dans la vidéothèque, les souliers alignés contre le mur sur le tapis d'entrée, les boîtes de conserve de la plus grande à la plus petite, et le savon bien en vue dans la salle de bains. Elle aime... Non. Elle a besoin que tout soit en ordre avant de partir travailler. Sinon, elle devient fébrile à l'idée de devoir rentrer le soir dans un appartement où les objets ne sont pas là où ils devraient être. Tout est une question de contrôle. En quittant l'appartement, elle doit pouvoir visualiser les verres bien rangés, les coussins vert et gris bien agencés, et tes *engineer boots* contre le mur.

Tu as mis du temps à le comprendre.

À l'université, elle arrivait toujours quelques minutes après le début des cours. Elle descendait les marches de l'allée qui scindait la classe en deux, saisissant au passage des remarques triviales au sujet des beuveries de la veille ou des interminables travaux imposés par le professeur de microéconomie.

Étonnamment, personne ne la remarquait. Elle avait cette capacité de se couvrir d'ombre. De se tapir là où les regards ne se posaient pas. Où ils ne pouvaient voir que ce qu'ils croyaient : chemisier crème et jupe crayon à taille haute, cheveux noués en un chignon immuable. Une jeune professionnelle. Elle avait accepté d'assister le professeur de commerce international dans ses corrections et de le remplacer, de temps à autre, dans ce cours qu'il donnait au premier cycle auquel tu assistais.

En fait, tu avais rencontré Éli bien avant ce trimestre. C'est Tom, ton meilleur ami, qui avait suggéré que sa sœur et toi habitiez ensemble. Tu n'étais pas enthousiaste à cette idée. La présence de cette femme compliquerait la quête que tu avais entreprise. Il te faudrait sans doute cacher certains instruments de cuisine et le journal dans lequel tu colliges les calculs de la journée. Tu en voulais à Tom d'avoir insisté, au téléphone, pour qu'elle vienne vivre avec toi. Dans son ton valsant entre quelques inflexions d'inquiétude, tu avais décelé que ce n'était pas un simple service que tu lui rendais. C'était sa façon à lui de veiller sur toi. Vraiment, c'était inutile. Tu vas bien.

Tom a cette façon maladroite d'exprimer ses sentiments en inventant mille et une excuses pour se justifier. Un baiser spontané sur la joue devient un banc d'essai pour son baume à lèvres. Ses appels nocturnes camouflent mal son inquiétude à l'égard de ton insomnie. Tom ne peut supporter les moments sérieux. Il les désamorce comme si son cœur pouvait exploser d'un instant à l'autre, le mutilant sous tes yeux. Même quand sa petite amie l'avait quitté pour un autre, il avait mimé cette scène emphatique de *Casablanca* : « Kiss me. Kiss me as if it were the last time. » Tu n'avais pas pu réprimer tes éclats de rire. En quelques secondes, il était passé de Tom au cœur brisé à Ingrid Bergman, éplorée. Chaque fois, comme si c'était la première, tu lui demandais pourquoi tu devais jouer le rôle d'Humphrey Bogart. Peu importe. Tu le devinais à travers chacun de ses silences. Vous étiez diaphanes l'un pour l'autre. Vous l'êtes encore.

Tom n'a jamais été ton amoureux. Il en sait trop.

À l'adolescence, vous passiez toutes vos soirées d'été dans ta chambre à écouter Radiohead, à boire la bière que ton père cachait dans son garage et à fumer de l'herbe que vous expiriez par une fenêtre ouverte en l'absence de tes parents. Vous aviez acheté un

cahier où vous écriviez des scénarios impossibles. Tom était un chirurgien qui tranchait la chair de sa patiente : toi. Ton corps s'ouvrait en deux et une lumière jaillissait de tes entrailles, aveuglant celui qui tenait le scalpel. Parfois, vous deveniez les survivants d'une terrible catastrophe, aux prises avec une incapacité à voir le visage des autres. Une tache noire remplaçait le sourire de ceux que vous aimiez et de ces étrangers que vous croisie dans la rue. Toute leur vie durant, ces personnages auraient à vivre avec des corps sans tête autour d'eux. De cette absence, ils nourriraient leur amitié indénouable. Tom dessinait souvent dans la marge de ses cahiers pour illustrer les scènes. Sur la couverture, vous aviez accolé vos visages à des corps découpés dans de vieux magazines. Le faciès imberbe de Tom dominait le tronc d'un officier de marine soutenu par les jambes d'une *pin-up*.

La conception de ton pantin avait exigé beaucoup plus de soins. Tu te revois, scrutant le buste rond des mannequins de lingerie fine. Tant d'images de femmes aux seins fermes et au ventre plat. Et les jambes. Tu en avais choisi des longues, beaucoup trop longues pour le reste du corps. Elles étaient interminables. Deux tours surplombant le gouffre. Elles invitaient au saut ultime. Au vertige permanent. Tom a ri lorsqu'il a vu le montage. Il n'avait aucune ressemblance avec le reflet que te renvoyait le miroir. Ta poitrine plate redirigeait les regards vers le renflement de ton ventre. Tes jambes étaient des boules de muscles et de gras qui devaient tous les jours supporter le poids de ton insouciance. Tu as ri, toi aussi.

Mais tu avais commencé, sans même le savoir.

Personne ne t'a dit que ce serait si dur, qu'il faudrait te cacher, et réapparaître comme si tout ce manège n'était en fait qu'une série d'aléas. Qu'il serait de bon ton de te plaquer un sourire sur le visage quand tu aurais plutôt envie de sangloter. Que tu aurais à mentir à Tom, à Élisabeth et aux collègues qui te couvriraient de compliments alors qu'ils pourraient à peine dissimuler leur envie.

« Wow ! J'aimerais avoir tes jambes ! Quel est ton truc ? » « Cette jupe est magnifique sur toi ! Quelle est ta diète ? »

Pas de diète. J'ai adopté un mode de vie sain. Je mange ce que je veux : une demi-tasse de gruau au déjeuner et un café noir, un sandwich à la dinde et cent grammes de yogourt vers 15h00. Une banane en soirée que je remplace parfois par une coupe de vin. Je cours une heure par jour à une vitesse de dix kilomètres à l'heure. Quelques redressements assis avant d'aller au lit. C'est une question de volonté.

Il t'arrive d'être incapable de trouver le sommeil. Il y a des nuits où la noirceur t'étrangle. Tu es allongée dans ton lit et tu peux la sentir s'insinuer en toi. Elle fait son nid dans ton ventre. Le vide est insupportable. Les larmes le sont davantage. Elles deviennent vite incontrôlables. Les pleurs se transforment en sanglots. *Je suis lâche.* Et les sanglots en gémissements. *Je suis laide.* Tu étouffes tes cris dans l'oreiller. Les poings serrés, tu martèles ton matelas jusqu'à ce que la fatigue te prenne dans ses bras. *Tout ça doit bien brûler 60 calories.* Quand tout redevient silence, tu te détestes.

L'arrivée d'Élisabeth a failli compromettre les efforts de la dernière année. Sa présence signifiait que tu devrais te faire plus discrète. Tu ne pourrais plus peser ta nourriture avec ta balance. Tu craignais qu'elle s'inquiète et aille tout raconter à son frère. Tu ne supporterais pas que Tom se tracasse pour toi. Après tout, il ne pourrait pas comprendre que tu ne peux plus voir cet amas de graisse sur ton ventre. *Épaisse ! Tu es la seule responsable !* Tu devrais désormais te fier à l'imprécision des emballages commerciaux qui mentent sur le contenu de ce que tu ingurgites.

Tu as commencé à manger dans ta chambre sous prétexte que tu avais du travail à rattraper. Éli ne s'en souciait pas. Elle était trop prise par sa manie de tout ranger. Qui souhaite tout remettre en ordre ne peut se remettre en ordre lui-même. Au début, tu t'étais trompée à son sujet. Cette irrépressible envie de tout nettoyer, de tout ranger, elle n'arrivait pas à la dissimuler. Elle avait perdu le contrôle au moment même où tu l'avais repris.

Un réveil comme ce matin est inespéré. Tant de privations et te voilà frôlant ton objectif du bout des doigts : 45 kilos. Un chiffre magnifique. Des picotements envahissent tes jambes inertes depuis trop longtemps. Tu veux te lever, aller contempler de tes propres yeux celle que tu attends depuis deux ans, celle que tu as modelée de toutes pièces. Mais

d'abord, te remettre en mémoire la consigne : *111 calories au déjeuner, puis 297 pour le sandwich, 20 pour le yogourt, 180 pour la banane, et les 5 calories accidentelles du dentifrice ou du rouge à lèvres = 613*. Rien n'est laissé au hasard.

Hormis le mince trait de lumière qui pénètre par l'entrebâillement des rideaux, la pénombre règne toujours. Tu repousses les couvertures vers le pied du lit et te précipites vers le miroir fixé derrière la porte de la chambre. Tu attrapes la lampe de poche laissée sur le plancher. Tu fais glisser le bas de ton pyjama et retires le haut. Nue, devant la glace, tu braques la lumière sur ton bras gauche, puis remonte vers l'épaule. Tu illumines ce qui reste de ta poitrine, de ton ventre, de ton sexe. Tes jambes ont l'air de grands faisceaux blancs. Tu brilles.

Tu éteins la lampe. Cette obscurité qui t'avait envahie s'est bel et bien retirée. Ton corps est incandescent. Tu le vois ainsi pour la première fois.

Tu as réussi. Tu n'as pas faim.

Marée haute

Profondément calme

à la façon de la Cathédrale engloutie de Debussy

Il fait beau aujourd'hui. N'oublie pas de mettre de la crème solaire. Je t'aime ! Il a crié ces mots comme on donne des ordres à une petite fille. Il n'a pas attendu la réponse pour refermer la porte. Dans la pièce presque déserte, la femme entend encore résonner la voix de l'homme, si familière. Il a pris cette habitude de lui laisser des échos en guise de compagnie. Mais elle déteste sa façon d'envahir l'espace par ces mots sans fondement. Sans profondeur.

Je t'aime.

Des mots qui n'ont aucun sens lorsqu'ils sont prononcés si fort. Deux syllabes sèches. Un bout de papier qu'on froisse. Trois mots vides comme cette maison triste et fade qu'ils louent chaque été depuis que les enfants sont partis. Elle ne voulait pas venir. Pas cette année. Elle le lui avait dit et redit. *Je ne veux pas retourner à Carleton.* Il avait insisté. C'est une tradition. *Et la mer te fera du bien après l'hiver que tu as passé...* Elle le savait aussi. La mer replacerait tout en elle. Mais elle ne supporte pas d'être abandonnée entre ces quatre murs blancs. Elle suit pourtant les conseils de son mari, descend sur la grève, mais laisse le tube de crème dans sa valise.

Face à la maison d'été, la mer vient s'étendre sur une plage de galets noirs et gris où pointent quelques éclats de coquillages. La femme a retiré ses chaussures et marche pieds nus. Ses chevilles vacillent au contact des pierres. Son visage demeure impassible. Aucun de ces résidus charriés par les vagues ne lui soutirerait la moindre grimace. Sous ses pas, la femme ne les sent pas réellement. Aussi pointus et acérés soient-ils. On dirait que la peau sous la plante des pieds n'est pas la sienne. Qu'elle enveloppe un autre corps. Un corps étranger. Pas le sien.

Ce corps n'est pas le sien. Elle le sait depuis longtemps. Depuis l'enfance où les branches raides du fourrage derrière la maison de ses parents lui lacéraient les jambes. Où les épines des framboisiers égratignaient ses poignets. Les rougeurs, les piqûres, les boursouflures. Rien de tout cela n'arrivait à lui arracher une larme. Cette armure de chair la protégeait. L'empêchait de souffrir. Et auprès de tous les gamins du quartier, elle devenait redoutable. Invincible. La première choisie dans l'équipe de ballon-chasseur ou au baseball.

Mais pas à la natation.

Elle avait toujours craint l'eau. L'eau si douce, si sournoise. Elle se rappelle ce jour où sa mère l'avait obligée à aller au lac avec ses cousins. Sur la pointe des pieds, elle s'était avancée dans l'eau opaque tandis que le sol se dérobaient sous elle. Se faufilaient entre ses orteils. Bientôt, elle n'avait plus touché le fond. Paniquée, elle s'était mise à battre des jambes de toutes ses forces. Son cousin qui lui avait tenu la tête sous l'eau... Pour jouer. L'eau a des lois implacables. Des frontières incertaines qui avalent tous les étrangers. Elle l'avait compris. Le liquide avait forcé son entrée en elle ce jour-là.

L'avait envahie.

Puis l'avait rejetée. Telle une bâtarde.

Elle n'avait jamais pardonné à sa mère de l'avoir contrainte à aller vers l'eau. Même si les enfants doivent apprendre de leurs expériences. Comme les chiens.

La mer, la vraie, est différente. Elle reste honnête. Elle donne beaucoup plus qu'elle ne prend. Elle dépose elle-même ses secrets sur le rivage. Des millions de coquillages extirpés de ses entrailles. Sans douleur. Elle trie. Tamise chaque grain de sable et repousse chaque algue, chaque caillou, chaque coquille vide par d'incessantes ondulations.

Devant ce spectacle, la marcheuse s'agenouille et tend les bras, comme pour enlacer l'horizon. La mer lui paraît vaste. Inaccessible. Elle se sent si minuscule. Autant que le jour où le dernier de ses quatre enfants avait quitté la maison. La porte s'était refermée,

laissant derrière ce mariage usé. Les condamnant à l'usure, elle et ce mari qui ne lui faisait plus l'amour. La solitude s'était alors nichée en elle et avait engourdi ce qui pouvait lui rester de vivant. Derrière la fenêtre du salon, elle avait tenté de suivre du regard l'enfant devenu grand. Bien qu'elle demeurât d'un calme sans faille, jamais elle ne s'était sentie aussi fragile. Aujourd'hui, tout lui revenait et elle avait l'impression que ses membres rapetissaient, rapetissaient.

Peu à peu, la marée vient baigner les genoux et les cuisses de la femme accroupie. Cette eau qui lèche sa peau la saisit. Quelque chose est en train de remonter le cours de sa mémoire. Une blessure qu'elle croyait enfouie au plus profond de l'hiver. Lui, l'Autre, avait dit ces mots qu'on chuchote. Ces mots qui exigeraient qu'on se retourne sept fois la langue avant de les laisser s'échapper. Avant qu'ils ne glissent entre les lèvres.

Je t'aime, Maryse.

Elle les avait entendus. Elle n'avait pas rêvé. Puis ils avaient fait l'amour. Comme des affamés. Jamais son mari ne l'avait fait jouir de cette façon. Les doigts, la bouche et le sexe de cet homme avaient réanimés le corps qu'elle croyait mort-né. Elle avait tout reçu, tout gardé de lui. Les doigts agrippés à ses cheveux. Son souffle humide au creux de son cou. Son sexe dressé et dur plongeant puis replongeant en elle. Cette eau salée. Surtout cette eau salée qui exsudait de ses pores, glissait le long de ses tempes. D'infimes gouttes venant s'échouer sur ses seins. Une pluie de joie s'était répandue sur elle. En elle. L'eau salée. C'est l'eau salée qui ravive ses plaies. Chaque vague lui brûle le ventre et les bras. Mais elle ne bouge pas. Elle veut tout recommencer. Vivre encore une fois. Elle sent des picotements dans ses mollets, repliés sous elle. Des remous lui palpent la poitrine. Sans pitié. La mer éclabousse sa figure. Elle croit entendre les paroles qu'il a prononcées la dernière fois qu'ils se sont vus. Elle connaissait ces mots. *Mariage. Enfants.* Mais *rompre* était nouveau pour elle. Tout de suite, un iceberg a pris la place du cœur. Son sang bouillonnant s'est évaporé. Depuis, elle n'avait plus rien senti. Rien d'autre que ce corps devenu creux.

L'été est revenu. Insupportable. Les vagues viennent bercer la femme immobile, à genoux devant la mer. Son corps raidi par l'eau froide, elle ne sent ni ses membres ni son

cœur qui ralentit. Elle patiente. Bientôt, elle sera un de ces coquillages brisés que la mer abandonne quand elle caresse le rivage.

Elle sourit. Se dit que ce n'est pas vrai.

La mer répare tout.

Quatre saisons

Adagio non molto

Sarah est partie ce matin.

Assis sur le lit, les coudes appuyés sur les genoux, je l'ai regardée tourner en rond sans rien dire. Elle oscillait entre le placard et la commode. Elle plongeait les doigts dans les tissus entremêlés. Du revers de la main, elle rejetait au fond du tiroir tous ces chandails, tous ces pantalons délavés, défraîchis. Les miens. Puis elle n'en ressortait que les plus beaux chemisiers, des foulards aux couleurs d'été et des dessous aux textures satinées. Par cette pêche miraculeuse, elle triait ce qui restait de nos vies entrelacées. Bientôt plus rien. Elle non plus ne parlait pas. Depuis quelques semaines, elle n'était plus la même. Elle s'était tue. Elle errait dans notre maison, se butant contre les murs comme dans une cage de verre. Mais, à l'intérieur, elle criait à s'en déchirer les poumons. Ses hurlements, je ne les tolérais plus. Ils m'assaillaient, m'embrouillaient les yeux. Je lui ai dit de s'en aller. De s'enfuir avant qu'il ne soit trop tard. Je savais qu'elle ne supporterait pas les mois à venir. Que moi-même, je n'y arriverais sans doute pas. Par-dessus tout, je voulais qu'elle parte puisque je l'aimais.

Deux semaines s'étaient écoulées depuis. Les pires en deux ans. Deux semaines depuis que je lui avais annoncé ce qui m'avait paru absurde. Un cancer à 33 ans. J'avais pourtant essayé de me faire rassurant, mais le timbre de ma voix sonnait faux. En complète dissonance avec ces mots souffreteux qu'elle regardait tomber de mes lèvres comme des pierres.

Ce matin, je l'ai suivie jusqu'à la porte. Elle ne s'est retournée que pour m'embrasser. Ses doigts froids me caressant la nuque. M'a regardé quelques secondes. J'ai retenu mon souffle pour garder son image en moi. Mais je n'ai pas tenu le coup. À travers la vitre, elle est disparue dans le vent d'automne. Les feuilles rouges et brunes ~~vire~~ voltant dans sa chevelure.

Sur ma table de chevet, un seul billet.

Si tu as besoin d'une oreille, tu sais où me rejoindre.

Elle, elle ne parlera pas.

Largo

La neige a totalement recouvert le téléviseur. Tant pis pour lui. Je lui ai laissé sa chance : trois mois pour me déballer ce qu'il avait dans le ventre. Que de la stupidité en haute définition et du commérage en stéréo. À moitié enfoncé dans la neige sur ma galerie, il trône en roi. Mais sans fidèle pour l'adorer, cette fois. J'espère qu'il mourra de sa solitude. Lui aussi saura ce que c'est que d'être abandonné.

J'ai résisté à l'envie d'appeler Sarah.

Même elle, je ne la supporterais pas. Je lui dirais d'aller se faire voir avec ses questions sur mon état de santé ou sur la qualité de mon alimentation. Tout m'irrite, me gratte au sang. Je ne suis plus qu'une plaie béante. *Mais qu'est-ce qu'il a dans le ventre ? Est-ce contagieux ? Va-t-il en mourir, le monsieur ?* Que tout le monde crève. Je ne serai plus le seul à pourrir de l'intérieur.

Tout seul.

Je ne suis pas sorti depuis vendredi. Quand je suis revenu de ce rendez-vous, j'ai fermé la porte à clé. Avec le peu de force qu'il me restait, j'ai poussé le fauteuil du salon dans un coin et je me suis allongé sur le plancher froid. J'ai eu le goût d'en finir. Là. De savoir ce que c'est que de sentir son cœur ralentir et son estomac se tordre, une dernière fois. J'y suis resté des heures. Peut-être des jours. Sans bouger. Par instant, je croyais avoir réussi à me sublimer, à disparaître entre les planches vernies. Mon corps retourné à la terre. Un cycle immuable.

Le silence violé par les staccatos de l'horloge dans la cuisine. Tic tac tic. 60 secondes. Une heure. Tac. Toute une vie qui se compte. Qui se décompte. Glisse entre les doigts comme une poignée de sable fin. Sans qu'on puisse la retenir.

Presto.

Le temps est écoulé. Personne n'aura fait le décompte des minutes qu'il vous reste. Personne, en vérité, n'est maître de sa propre vie. Et, dans l'insouciance, vous aurez joué votre partie toujours plus vite. Comme un violon qui s'emballe au milieu d'une centaine d'autres. Qui ne s'écoutent pas.

Je ne suis rien d'autre qu'un corps entraîné dans le mouvement effréné d'un cycle.

Je ne suis que les saisons qui s'enchaînent.

Allegro

Ce matin, le réveil est inhabituel. Le soleil qui traverse les rideaux mal ajustés réchauffe le cocon dans lequel je me suis réfugié depuis quelques jours. Roulé en boule, la tête recouverte de la couette, je ne veux pas bouger d'ici. Dans l'utérus de coton qui m'abrite, je me repose, me laisse flotter au-dessus de toutes les idées morbides qui m'ont accaparé depuis les derniers mois.

Il n'y a que moi.

Que cette chaleur rassurante et cette sueur qui imbibe mon chandail. Ici, je n'ai pas à justifier l'air rébarbatif que mon père me reproche. Je n'ai pas à jouer la victime pour faire plaisir à ma mère. Je n'en veux pas de ses infusions au ginseng et au romarin. Encore moins de ses histoires de guérison miraculeuse qu'elle a pu voir à la télévision. Je

ne veux pas. Je ne veux rien. Que la paix, le silence et cette douceur qui enveloppe mon corps comme celui d'un nouveau-né qu'on tient délicatement au creux des bras.

Je ne me rappelle pas avoir pris le temps de ne rien faire. Pas depuis l'enfance, du moins. Hier, j'ai retrouvé une photographie de moi alors que je passais tous mes étés au bord du lac. Mes parents avaient un chalet à la campagne. Loin de la ville, du bruit et de la poussière. Plus près du paradis, comme disait mon père. Et le paradis, c'était tranquille. Des journées entières avec ma sœur à faire rebondir des cailloux sur le lac, à assister, couchés sur le dos, au défilé sans fin des nuages : un chien, une voiture de course, une grenouille, mais jamais de cellulaire, de télévision, de fax prioritaire ou de bénéfice net. Quand mes parents ont divorcé, il n'y a plus eu d'étés à la campagne, ni de limonade maison ou de baignades au bout du quai.

Aujourd'hui, je peux dire que j'ai cessé de vivre à douze ans.

Je suis mort jeune avant de renaître sous la forme d'une bête traquée. Vidé de toute ma substance et gavé de productivité et de rentabilité. *C'est pas un métier honnête, ça.* Mon père avait raison. Le marketing, les capitaux, les dividendes, la Bourse. De la frime. Tout comme ces hommes à cravates assis à côté de moi, rivés à leurs écrans. Vendeur du mois, Vaillancourt ! Devant mon corps, tous défileront. Mais ils me scruteront sans toutefois s'étonner. Il était comme les autres, se rassureront-ils. Ce sont eux, les patrons. Eux, les politiciens. Eux, les scientifiques. Eux, les voisins. Eux, les hommes, les femmes. Ce sont eux, et elle, la vie, qui m'auront tué.

Pour qui je meurs.

Il y a une éternité déjà que je ne me suis pas arrêté net. Une éternité que je n'ai pas regardé le temps passer. J'ai oublié. L'odeur de l'herbe fraîchement coupée. Les picotements de l'eau froide sur les cuisses. Les baies rouges amères du buisson chez le voisin. Les baisers gluants de rouge à lèvres de ma mère. Les violons déchaînés dans l'atelier de mon père. J'ai tout supprimé. Et sur la photographie, le petit garçon qui esquisse un sourire en se mordillant le doigt, je ne m'en souviens plus. Peut-être aurait-il pu revenir avec le soleil du printemps.

Presto

Je plonge un orteil à la surface du lac calme. De grands cercles ondulent, dérivent et se perdent. Je chatouille l'eau qui somnole. Il est encore tôt. Trop tôt pour les confidences. Mais l'endroit est idéal. À l'extrémité du quai, je regarde les ondes qui se dessinent au bout de mes pieds. Sans faire de bruit, ils se déposent doucement, puis accélèrent à chaque battement d'orteils. Sous mes désirs, ils s'enfuient au loin ou s'échouent contre les poutres du quai. Ils m'obéissent comme si j'étais un chef d'orchestre. En retour, je leur offre mon admiration. Je comprends mieux ce que ressentait mon père. Une journée, je l'avais surpris dans son atelier à gesticuler, les yeux fermés, sur un enregistrement de musique classique. Je le croyais seul, mais il ne l'était pas. Entre quelques planches d'érable lisse, quarante musiciens suivaient ses gestes. Du bras droit, il battait l'air d'un mouvement fluide et continu. De l'autre, il frappait violemment un opposant invisible. Chacun des *forte* qu'il commandait éclatait dans mes oreilles d'enfant. Toujours, il remettait le même morceau dont je ne sus le nom que plus tard, lorsqu'il m'offrit un disque pour mon vingtième anniversaire. Pour mon père, l'*Été* de Vivaldi représentait cet instant où il se sentait le plus vivant. Il ne m'a pas dit ces mots, mais je n'avais jamais vu mon père si expressif, son visage crispé par les coups d'archets déchaînés des violons.

Le chalet me semble plus petit que dans mes souvenirs. Je ne l'avais plus revu après le divorce de mes parents. Un couple de la ville l'avait acheté puis abandonné trois saisons sur quatre. Aujourd'hui, la galerie surplombant le jardin grince sous mes pas et je n'arrive plus à trouver le sentier qui menait chez le voisin. La végétation a repris ses droits. Malgré tout, le cœur de ce lieu bat encore. J'aurais aimé que tous y soient. Comme avant. Ma mère, assise dans le jardin, nous regardant nous baigner. Mon père, caché dans son atelier avec son orchestre. Ma sœur, les mains rougies par les fraises sauvages. Et Sarah. J'aurais aimé qu'elle voie cet endroit. Je lui aurais présenté le grand chêne derrière le garage. Elle m'aurait aussitôt supplié pour que je lui construise une cabane. Tout en haut. On aurait pu y habiter. La décorer de rideaux à pois et jouer à la maman et au papa. Elle

m'y aurait raconté des histoires farfelues plutôt que ces mots vides qu'elle m'a lancés hier.

Lorsque je lui ai annoncé que j'arrêtais les traitements.

Elle a sangloté un moment. Elle a proposé de venir me tenir compagnie quelques temps. J'ai refusé. Je lui ai dit que je voulais être seul. Que je partais en voyage. Que j'ignorais quand je reviendrais. Elle ne comprenait pas.

Avant de partir, je lui ai laissé, sur ma table de chevet, le disque de Vivaldi et une note.

Ne t'inquiète pas, j'ai tout compris ce que tu as tu dans tes grands soupirs.

Je t'aime aussi.

Ne me cherche pas.

Je m'en irai avec l'été.

Antoine

Le premier mouvement

Beethoven symphonie n° 4, 1 adagio-allegro vivace

- On vous apporte quelque chose d'autre ?
- Un gin tonic, merci.

Il regarde le serveur tourner les talons, se diriger vers le bar et se pencher au-dessus du comptoir afin que le barman comprenne bien la commande. Quelques verres ont été mis de côté après qu'on eut versé par erreur deux fonds de bière et un *Long island iced tea*. C'est du moins ce qu'en déduit l'homme assis à la table. Il observe le rituel du barman depuis une demi-heure déjà. Celui-ci doit être en formation, car il tourne, nerveux, les pages d'un cahier à chaque fois que le serveur vient le voir. Puis il choisit une bouteille parmi la vingtaine qui meuble le présentoir. Il prend quelques secondes pour mesurer les quantités. Essuie en vitesse la mousse qui coule le long des verres de bières en fût.

L'homme garde les yeux ouverts. Craint que le barman ne commette une erreur et qu'il verse de la vodka au lieu du gin ou qu'il y dépose une cerise plutôt qu'un citron. Il souhaite presque le voir se tromper. Parce qu'il est un apprenti et que les apprentis, c'est fatal, se trompent. C'est dans l'ordre naturel des choses. Comme dans les documentaires de la BBC où un lion poursuit une antilope. Malgré les images au ralenti, on sait que le fauve finira par attraper et dévorer sa proie. Voilà qui est rassurant, se dit l'homme assis à la table. Le serveur lui apporte le gin tonic et quelques amandes salées. Gracieuseté de la maison.

Depuis maintenant une heure, l'homme attend qu'on le rejoigne. Il savait qu'elle serait en retard, mais l'idée qu'elle ne vienne pas du tout ne l'avait jamais effleuré. À présent, il doute. Il ne peut s'empêcher de froisser une serviette de papier qu'il plie et déplie. Il tourne la tête vers la porte du restaurant dès qu'elle s'ouvre. Entrent deux femmes qui

rient, se tenant le bras en signe de complicité. Deux hommes les suivent, quelques pas derrière. Puis un couple âgé hésite entre une table près de la fenêtre ou une banquette au fond de la salle.

Aucun signe de celle qu'il attend.

Il se sent comme un cliché vivant. Lui seul. Lui qui l'attend, elle. Elle ne venant pas. Et toutes ces histoires de *blind dates* qu'on voit au cinéma. Peut-être a-t-elle eu des ennuis avec sa voiture ou son chien est-il tombé malade ? Peut-être a-t-elle oublié le rendez-vous ou, pire, peut-être l'a-t-elle aperçu à travers la vitrine ? Déçue ou rebutée par son apparence, elle sera retournée rejoindre quelques amies au pub.

Domage, il aurait aimé qu'elle le rencontre. Il s'était joué la scène où elle arrivait en s'excusant. Il lui disait « Ce n'est pas grave. Vraiment. » et, pointant son crâne légèrement dégarni, « c'est bien que tu sois venue avant que je n'aie perdu tous mes cheveux. » Elle aurait ri. Et il aurait aimé l'entendre rire.

– Souhaiteriez-vous manger quelque chose, monsieur, ou est-ce que je vous rapporte la même chose ?

L'homme ne s'était pas rendu compte qu'il faisait tourner distraitement les glaçons dans le verre vide.

– Oui. La même chose.

Vingt heures. L'homme est toujours seul à sa table. Il ne compte plus les verres qu'il a bus. Le restaurant lui apparaît plus bruyant. Il n'entend plus les accents suaves de la chanteuse brésilienne qui emplissaient le fond sonore. À la place, des dizaines de voix se superposent et s'enchevêtrent, telles les briques qui emmurent l'homme dans sa solitude.

Il aimerait tant qu'elle franchisse le seuil, celle qu'il attend. Qu'elle arrive, vêtue de la même robe bleue qu'il avait vue sur la photo. Qu'elle ait noué ses cheveux simplement, de sorte que des boucles tombent sur son épaule gauche. Une angoisse soudaine. Et si elle avait coupé ses cheveux depuis ? Et si elle avait pris trop de poids pour porter sa robe bleue ? Arriverait-il à la reconnaître ? L'homme s'efforce d'envisager les différentes possibilités, mais toujours lui revient en mémoire le portrait de l'inconnue qu'il a scruté quinze jours d'affilée. Il ne peut l'imaginer autrement.

Il songe à son école primaire qu'il avait gardée longtemps en mémoire avant d'y retourner pour un contrat de réfection. Toutes les dimensions lui avaient semblé réduites : les pupitres, les tableaux, les étagères. Il n'y avait plus d'affiches ni de couvertures de romans jeunesse dans la classe de quatrième. Celle-ci était devenue un laboratoire d'informatique. Quant au gymnase, il ne sentait plus la poussière et les ballons de caoutchouc neufs. L'homme soupire. Rien d'immuable en ce monde. Et rien qu'une certitude à l'effet que tout change. C'est dans l'ordre des choses.

N'empêche, il ne la reconnaîtrait peut-être pas.

Du reste, il ne se reconnaît plus lui-même. Lui s'inscrivant sur un site de rencontres. Lui discutant avec une femme, comme ça, pour le plaisir, jusqu'aux petites heures du matin. Lui acceptant de la rencontrer dans ce restaurant portugais, dans cette ville qui n'est pas la sienne. Tout cela lui semble risible. Faux. Comme ces chansons que l'on refait sans en changer une ligne.

Il pourrait prédire la fin de l'histoire. Il resterait attablé, buvant un gin tonic et froissant sa serviette. Vers vingt heures trente, il constaterait qu'elle ne viendrait pas. Il laisserait quelques billets sur la nappe et, en se levant, se dirait qu'il aurait au moins essayé. En fait, il aurait aimé lui dire tout ça, à la femme qu'il attend. Peut-être aurait-elle ri. Et il en aurait été rassuré.

Mais il est vingt heures trente. Et elle ne viendra pas. Il termine les dernières gouttes de son verre, laisse quelques billets au serveur et quitte le restaurant. Sur le trottoir d'en face, une jeune femme en chemisier blanc s'allume une cigarette. Elle l'insère entre ses lèvres et en aspire la fumée si délicatement qu'elle semble, à chaque mouvement, embrasser la nuit. Elle n'a pas remarqué la présence de l'homme qui l'observe. Elle fouille dans son sac. En sort un mince carnet. Le consulte rapidement, puis le remet à sa place. Elle repousse derrière son oreille une mèche de cheveux tombée devant ses yeux. Elle retire un délicat pendentif qu'elle laisse tomber au fond de sa poche de chemisier.

Ça pourrait être elle, celle qu'il attend. Il réfléchit. Évidemment, elle ne porte pas de robe bleue, et ses cheveux n'ont rien de bouclé comme sur la photo, mais quelque chose dans la douceur de ses gestes l'incite à aller vers elle. Il imagine ses lèvres soyeuses et se dit que ces longues jambes lui plaisent. Il aimerait lui dire, comme ça à l'oreille, que c'est elle qu'il attend, sur ce trottoir, cette nuit-même.

Dans sa tête a lieu leur premier rendez-vous. Il est beaucoup plus jeune. Elle le voit, de l'autre côté de la rue. Adossé à un mur de pierre, il fume une cigarette qu'il tient entre le pouce et l'index. Désinvolte, il expire la fumée dans un rictus. Puis il passe la main dans sa chevelure encore abondante. Tout est en ordre. La femme ne peut s'empêcher de remarquer la virilité de ses traits, la carrure de ses épaules et la largeur de ses mains. Elle aimerait se presser contre lui et qu'il l'a prenne, maintenant, sans attendre. Malgré le désir, ils s'attablent dans un restaurant. Feraient la conversation en glissant quelques remarques sur leur enfance et même, sur leurs échecs amoureux. Il la raccompagnerait jusque chez elle. Elle l'inviterait à monter pour un café. Sans surprise, sans discuter, ils feraient l'amour sur le tapis du salon. Elle aurait tout son temps plus tard de lui dire qu'elle ne peut tolérer les intrusions de sa mère dans sa vie privée et de parler de son envie d'apprendre l'italien. Il lui avouerait ses envies de tout redécorer à chaque saison. Ils riraient. Ensemble, cette fois.

Perdu dans ses pensées, l'homme n'a pas remarqué que la jeune femme a éteint sa cigarette et qu'elle s'éloigne en direction des quais. Il ne peut s'empêcher de la suivre, en gardant ses distances. Pour ne pas qu'elle le remarque. Elle marche vite, plus vite qu'il ne l'aurait imaginé. Il arrive à peine à suivre le rythme. Ses jambes ankylosées par l'attente et l'alcool le portent difficilement. L'homme halète. Il s'arrête quelques instants. La jeune femme n'est désormais plus qu'un point blanc, pâle lueur de lune, s'enfonçant dans la nuit.

Appuyé contre un lampadaire, l'homme se trouve lâche, sentiment familier qu'il sait bien distinguer de la peur, de l'angoisse ou de la déception. Il aurait dû saluer la jeune femme au chemisier blanc. Lui adresser quelques mots ou lui demander l'heure.

Après tout, elle est peut-être celle qu'il attend.

L'homme se remet à avancer. D'abord péniblement, puis avec un peu plus d'aplomb. Sur les quais, un couple profite de l'éclairage tamisé des réverbères pour s'enlacer. Le son d'une fête au loin, où cris étouffés et verres s'entrechoquent, ne semble pas les déranger. Même si l'homme aurait aimé s'étendre, dans le noir, sur ce quai où il n'est personne et où personne ne l'attend, il ne peut s'empêcher de marcher vers le tumulte de la fête.

Sur un yacht amarré au port, des jeunes gens dansent avec frénésie sur des rythmes électroniques. Des hommes, torsos nus, échangent des poignées de main après avoir ingurgité des *shooters*. Quelques femmes s'esclaffent. D'autres corps se lovent sur des canapés de cuir blanc. L'homme n'a jamais rien vu de tel. Du haut du quai surplombant les festivités, il plisse les yeux, soucieux de tout distinguer dans les moindres détails. Parfois, tout devient flou. La scène se transforme alors en tissu de lumière soyeuse, si bien qu'il aimerait y plonger. Sa chute serait douce contre toutes ces peaux. Soudain, les contours des visages réapparaissent, et le rêve se dissipe.

À l'arrière du bateau, la jeune femme au chemisier blanc se tient contre la rambarde. Elle seule semble avoir remarqué l'étranger qui observe la scène. Son regard insistant

ressemble à une invitation. Il en est certain. Il aimerait ne pas l'avoir aperçue. Retourner là d'où il est venu. Boire un autre gin tonic et être celui qui attend encore. Tout ça ne lui ressemble pas. Descendre sur un yacht pour rejoindre une inconnue ? Ce n'est pas dans la nature des choses.

Pourtant, l'homme retire son veston qu'il laisse sur le quai et roule les manches de sa chemise blanche. Il descend, hésite, s'agrippe, monte. Avant de traverser la piste de danse, il attrape une bouteille à moitié pleine. Avale quelques rasades d'un liquide dont il ne reconnaît pas le goût. Les danseurs lui paraissent plus lascifs. Il ose à peine les regarder, de peur que son corps imbibé d'alcool s'enflamme. La jeune femme au chemisier blanc, elle, ne l'a pas quitté des yeux. Il s'approche.

Elle est beaucoup plus jeune qu'il ne croyait. Vingt-trois, vingt-quatre ans, tout au plus. Et beaucoup plus frêle qu'il n'avait pu le deviner de l'autre côté de la rue. Il craint de la briser, qu'elle s'effrite s'il parle de sa voix de béton. Il se tait. Sans doute devrait-il être angoissé face à cette nouvelle rencontre. Il n'en est rien. Ce regard, il a l'étrange impression de l'avoir toujours connu. Qu'il devine tout de lui. Que c'est peut-être ça, l'amour, après tout. Il n'a toutefois pas envie d'elle comme il convoite toutes ces femmes croisées dans la rue, en allant au travail ou au supermarché. Elle semble différente. Il préférerait poser sa tête sur son épaule et dormir toute la nuit.

Les lèvres de la jeune femme bougent, mais la musique ensevelit la plupart de ses mots. L'homme n'en saisit que quelques bribes. Elle lui dit qu'elle l'avait déjà aperçu auparavant. Qu'il lui est familier à un point tel qu'elle croirait se regarder elle-même dans un miroir. Que ses mains pourraient être les siennes et que, si elle posait sa bouche contre la sienne, ils formeraient sans doute une symétrie parfaite. Elle rit. Elle avoue que tout ça semble ridicule, mais que c'était plus fort qu'elle. Elle aimerait qu'il reste avec elle. Toute la nuit. Ils pourraient parler de leur enfance dans la banlieue, de leur désir de parcourir le monde sans jamais jeter l'ancre. Ils riraient de tout ce non-sens qu'est la vie. Elle s'arrête. Se tourne vers l'océan. Elle admet que tout cela ne lui ressemble pas. Elle

n'a pas l'habitude de parler aux étrangers. Elle préfère attendre qu'on vienne à elle. Que l'autre fasse les premiers pas. Elle croit que c'est dans l'ordre des choses.

Derrière eux, un fêtard aux pectoraux proéminents se met à courir, s'arrête sur le rebord du yacht et plonge dans les eaux calmes qui bercent le yacht. L'acrobatie a tôt fait d'impressionner les danseurs attroupés sur le pont. Ceux-ci se bousculent autour de l'homme et de la jeune femme au chemisier blanc. Dans cette clameur, la vue de l'homme s'embrouille. Tout redevient lumière éclatante. Aveuglante. Des lambeaux de paroles familières s'enroulent autour de lui, le recouvrent tel un cocon de soie. Il croirait s'endormir.

Les lueurs du petit matin éclairent des bouteilles vides, cadavres laissés par une nuit sans étoiles dans un port étranger. Des personnes emmitouflées dans des couvertures discutent à voix basse. L'homme s'éveille. Une douleur insupportable à la tête. La scène lui semble surréaliste. Comme s'il voyait le bateau pour la première fois. Puis une femme en chemisier blanc lui revient en mémoire. Il la cherche du regard. Elle n'est nulle part. Ni sur le pont du yacht ni sur les quais. L'image s'estompe peu à peu. L'homme se sent rassuré.

Sur le chemin du retour, il plonge la main dans la poche de son pantalon. Il en ressort un trousseau de clés et un pendentif entremêlés.

L'effet Mozart

Mozart, Symphonie n° 38, KV 504

Le téléphone sonne pour la seconde fois. Et pour la seconde fois, Frédéric refuse de répondre. Le seul nom de sa mère sur l'afficheur suffit à casser sa bonne humeur matinale.

Malgré le timbre inquisiteur de la sonnerie, Frédéric ne cède pas. Il se dirige plutôt vers le salon et s'arrête devant sa colossale collection de disques.

De A à Z, il laisse glisser son doigt sur les rebords bosselés et poussiéreux des pochettes de plastique. Bach, Fauré, Gounod, Haydn. Mozart. Tout est à sa place. D'un geste d'automate, il retire un boîtier et place le disque dans le lecteur. Les notes qui emplissent la pièce lui sont spontanément familières. L'*adagio* de la *Symphonie no 38* de Mozart laisse échapper ses premières mesures qui parcourent le tapis rêche du minuscule salon. Rapidement, elles rebondissent sur les murs pour mieux se faufiler jusque dans chaque pli du sofa brun. Sans résistance, Frédéric se laisse envahir par la légèreté des violons qui volettent sans jamais se poser.

La perfection.

Pour lui, il n'y a que l'orchestre symphonique de Berlin qui puisse jouer cette œuvre aussi impeccablement.

Le souvenir du premier concert auquel il a assisté remonte.

Il n'est qu'un enfant et, déjà, ses parents lui ont acheté un billet pour l'Orchestre symphonique de Montréal qui présente alors quelques pièces du répertoire de Mozart. Une récompense bien méritée pour des résultats scolaires exceptionnels. Pendant une semaine, Frédéric compte les nuits qui le séparent de la plus belle soirée de toute sa vie. Sous des draps de coton, pour réussir à trouver le sommeil, dans sa tête, il a fait et refait l'inventaire des symphonies, sonates et concerto de Mozart qu'il connaît. Ainsi, il se

sentait comme le premier violon de l'orchestre qu'il entendrait. Le bout des doigts posés sur des cordes imaginaires qui vibrent. Lui et Mozart seuls.

Mais, le soir du concert, Frédéric est sorti avant la fin du spectacle. La prestation des violonistes lui a paru désolante, sans compter que l'acoustique de la salle était défavorable. Rien en comparaison de l'enregistrement qu'il détient à la maison.

À onze ans, Frédéric présente tous les traits du mélomane averti. Chaque après-midi, en revenant de l'école, il dévale la pente qui sépare la cour d'école de sa maison. Il laisse choir son sac dans le portique et grimpe les escaliers jusqu'à sa chambre. On peut alors entendre les plus grandes symphonies et les plus petits menuets résonner jusque dans la cuisine des Beaulieu.

Toutefois, cette passion, sa mère ne semble pas la partager. Elle n'y comprend rien. Il ne parle jamais de matchs du Canadien ou de monstres intergalactiques. Il ne va jamais faire de la bicyclette avec d'autres gamins du quartier. Si, au moins un jour, elle pouvait le gronder pour un mauvais coup perpétré avec le petit Dumas...

Deux appels manqués de sa mère.

Frédéric, agacé, ne peut empêcher le va-et-vient nerveux de ses yeux qui oscillent entre la fenêtre donnant sur la rue et la lumière clignotante du répondeur. Cette dernière bat un tempo incohérent au *maestoso* des violons de l'*andante*. L'inadéquation.

Cette sensation ne lui est pas étrangère. À chaque étape importante de sa vie, elle l'envahit, le plaque contre un mur. Jamais il ne sera un grand compositeur. À 27 ans, il n'a pas réussi à terminer une seule composition. Toutes lui ont paru ridicules, incomplètes. À l'image de leur créateur : dissonantes.

Il se rappelle sa première copine. Julie était pourtant une fille compréhensive et patiente. Mais il n'avait rien de l'homme qu'elle prétendait aimer. Il n'aimait pas les enfants, ne savait jamais quoi dire lorsqu'un silence se creusait entre eux et il n'avait rien du grand amant. Il n'avait jamais pu tolérer le regard de Julie posé sur lui, sur ses bras chétifs et son torse plat. Deux ans sans amour. Elle avait rompu.

Presto.

Le dernier mouvement de la symphonie tonne dans le petit trois et demie de la rue Rosemont.

Mais Frédéric est ailleurs. Il tourne, retourne sa décision dans sa tête comme un gamin fébrile mâchouillant une gomme rose.

Ce poste, il n'aurait jamais dû l'accepter de toute façon.

Lui, professeur d'algèbre linéaire, inconcevable ! Il ne possède ni les aptitudes ni les compétences qu'on lui reconnaît. Un diplôme de troisième cycle n'est qu'un bout de papier après tout. Et puis les étudiants ne feront qu'une bouchée de lui et de ses équations. Tous ces yeux tournés vers lui, jugeant, calculant ses moindres gestes.

Pas à la hauteur. Jamais à la hauteur.

Ne plus retourner à l'université, plus jamais. Il entend déjà sa mère le sermonner. Il s' imagine très bien la déception qu'il lui causera.

Il ne la décevra plus jamais.

Trois appels manqués. Mozart lui suffira.

Entendre pour mieux lire. Étude des relations musique / texte dans L'art de la fugue de Guillaume Corbeil

Chapitre 1

Fugue et Art de la fugue : forme musicale et résonnances littéraires

Seuils musicaux dans *L'art de la fugue*

Avant de procéder à l'analyse musico-littéraire d'une œuvre, il faut d'abord trouver certains indices nous mettant sur la piste de la présence du domaine musical. L'étude du paratexte, c'est-à-dire tout élément entourant le texte, permet de déceler des indices ou des seuils musicaux. Les seuils sont ce que Genette considère comme étant une « zone de transaction ¹⁶ » entre le lecteur et le texte. Ils invitent, orientent ou influencent la lecture. Selon Genette,

[c]ette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture pertinente. ¹⁷

Or, dans une approche musico-littéraire, le paratexte peut servir d'amorce ou d'indicateur d'une possible présence musicale dans l'œuvre. Cette première étape est primordiale puisqu'elle « permet de négocier la comparaison entre texte et musique et ainsi d'affirmer la pertinence de la musique dans l'interprétation du texte. ¹⁸ » Certes, comme Arroyas le précise, l'existence d'une œuvre musico-littéraire ne peut être reconnue que s'il y a

¹⁶ GENETTE, G. *Seuils*, Paris, Coll. « Poétique », Éd. du Seuil, 1987, p. 8.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ ARROYAS, F. *La lecture musico-littéraire*, [...] p. 95.

construction métaphorique entre les deux arts¹⁹. Elle n'est donc pas de nature immanente.

Dans le cas de *L'art de la fugue*, nombreux sont les éléments du paratexte qui viennent proposer une présence musicale dans le recueil de nouvelles. Titre, intertitres, quatrième de couverture, prologue, épilogue et le visuel de la page couverture convergent tous clairement – peut-être trop clairement – vers une possible lecture musico-littéraire du recueil.

Le titre

Élément frappant, le titre *L'art de la fugue* constitue la première référence à la musique du recueil de Guillaume Corbeil. Certes, le titre sert, comme pour le roman, d'abord à identifier le texte. Au delà de cette fonction, Carpentier et Sauvé constatent deux tendances²⁰ dans l'élaboration des titres des recueils : il peut s'agir d'un titre original ou encore de la reprise du titre d'une nouvelle. Dans le cas présent, *L'art de la fugue* ne correspond à aucune nouvelle contenue dans le recueil. Donc, selon André Berthiaume, son titre « tente[rait] alors d'unifier des textes qui à la fois obéissent et résistent. ²¹» Le titre du recueil annoncerait une ligne de conduite, un élément clé à l'unité des textes retenus dans le corps du recueil. D'une certaine façon, le titre poserait une énigme à résoudre, c'est-à-dire trouver les liens unissant les nouvelles et inviter le lecteur à une interprétation supérieure. De même, le titre du recueil pourrait, selon Jean-Pierre Aubrit, « [...] met[tre] en évidence la structure formelle du récit.²²» La clé de lecture que peut représenter le titre est certainement déterminante dans la lecture d'un roman, mais elle revêt une importance toute particulière dans le recueil de nouvelles puisque nous

¹⁹ ARROYAS, F. *La lecture musico-littéraire*, [...] p. 96.

²⁰ CARPENTIER, A. SAUVÉ, D. « Le recueil de nouvelles », *La nouvelle au Québec*, Montréal, Archives des lettres canadiennes, tome IX, FIDES, 1996, p. 21.

²¹ BERTHIAUME, A. « À propos de la nouvelle », *Écrits du Canada français*, Montréal, n° 74, 1992, p. 85.

²² AUBRIT, J-P. *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 167.

connaissions la nature brève et elliptique de la nouvelle. De par cette brièveté, la nouvelle s'appuie sur un sens métaphorique en pesant chacun de ses mots, et le choix des titres permet en partie une lecture plus profonde du recueil.

D'une part, *L'art de la fugue* s'énonce comme une « énigme » à déchiffrer, mais aussi comme une possible structure formelle du recueil. Le titre du recueil de Corbeil renvoie directement à l'œuvre du même nom de Jean-Sébastien Bach ; *l'Art de la fugue* est une œuvre inachevée de Bach, publiée après sa mort en 1751. Cette œuvre se veut l'apogée de la complexité et de la maîtrise de la forme fugale en musique. Elle est composée de 14 fugues dont deux doubles et une triple, ainsi que de quatre canons. Selon Jacques Chailley, une fugue serait manquante aujourd'hui tandis qu'une autre est demeurée incomplète²³. Toutefois, puisque qu'il s'agit d'une publication posthume, l'ordre des pièces reste à ce jour inconnu : Bach n'a laissé aucune indication de ce genre. Les historiens ne s'entendent donc pas sur l'ordre ni sur la raison d'être de ce travail sur le contrepoint. Malgré tout, le thème de *l'Art de la fugue* « [...] has both a curiously intrinsic tunefulness and an extraordinary contrapuntal potential based on a natural, harmonic simplicity [...] »²⁴. En fait, Bach reprend le même thème qu'il modifie dans chacune des fugues de *l'Art de la fugue*, ce qui en fait un ouvrage montrant la maîtrise de la forme et aussi l'unité du travail. Ces aspects peuvent devenir incontournables lorsque l'analogie entre musique et littérature s'effectue. La forme musicale peut être reprise à sa façon dans le recueil de Corbeil, ainsi que le traitement des thèmes dans les nouvelles. Corbeil arrive-t-il, malgré les contraintes dans la représentation des deux arts, à transposer les traits de *l'Art de la fugue* dans son recueil ? Ce sont des pistes que j'explorerai plus loin.

D'autre part, il est aussi possible que le recueil de Corbeil ne tente pas nécessairement de reproduire *l'Art de la fugue* de Bach, mais, par extension, la forme de la fugue elle-même. Le titre peut amener deux interprétations différentes, et ce, de par la double

²³ CHAILLEY, J. « L'ordre des morceaux dans *l'Art de la fugue* », *Revue de musicologie*, vol. 53, n° 2, 1967, p. 134.

²⁴ WILLIAMS, P. « Preface », *J.S. Bach Art of Fugue*, London, Eulenburg, 1986, p. XVIII.

signification du mot fugue. Selon le *Petit Robert*, une fugue est tout d'abord « une composition musicale écrite dans le style du contrepoint, caractérisée par une entrée successive des voix, un thème répété ou suivi de ses imitations, qui forme plusieurs parties (exposition, contre-exposition, réponse, développement, strette, pédale, conclusion) qui semblent se fuir et se poursuivre l'une l'autre.²⁵ » Bien entendu, la fugue constitue une forme beaucoup plus complexe que ce qui est résumé en quelques lignes. Il importe de bien la décrire afin de voir si l'analogie entre la forme musicale et le recueil de nouvelles dénote certaines similarités. Dans le prochain chapitre, nous nous attarderons à étudier la fugue plus en profondeur. Pour l'instant, gardons en tête qu'elle se définit grossièrement par son style contrapuntique et son caractère imitatif. Puis, toujours selon le *Petit Robert*, la fugue est également « [l']action de s'enfuir momentanément du lieu où l'on vit habituellement.²⁶ » À cette étape de l'analyse, il est possible de croire que Corbeil a voulu jouer sur la polysémie du terme fugue. Ou pas. Peut-être a-t-il simplement souhaité l'acception plus générale du mot en tant que fuite. Afin d'étudier le rapport entre la potentialité musicale du recueil de nouvelles, j'entends poursuivre la recherche d'indices menant vers le domaine musical.

Quatrième de couverture et intertitres

Point névralgique du livre, la quatrième de couverture a pour mission d'attirer l'œil du lecteur en démarquant le livre des autres, mais également en donnant à lire moins que le désir de lire²⁷, de susciter un intérêt et, parfois d'indiquer les thèmes ou les perspectives à partir desquelles le lecteur devrait ou pourrait aborder le livre. Dans le cas du recueil de Guillaume Corbeil, la quatrième de couverture pose sans doute l'indice le plus clair du potentiel musical. La présentation du contenu du recueil se divise en deux parties : la première est un extrait du prologue, la deuxième constitue un commentaire éditorial à

²⁵ « Fugue », *Le Petit Robert de la langue française 2010*, p. 981.

²⁶ *Idem*

²⁷ GLANZBERG ABRAHAM, S. *Sous couvert de couverture. Un angle de vision du paratexte de couvertures*, Thèse (Ph. D), Université Queen's, 2000, p. 9.

propos des lectures qu'on peut faire du recueil. D'abord, l'extrait retenu sur la quatrième de couverture vient appuyer l'acception du mot fugue en tant que fuite. En effet, le narrateur omniscient de ces quelques lignes du prologue admet qu'il aimerait fuir : « J'aurais voulu partir et être le spectateur de mon propre départ, pour me regarder disparaître à l'horizon, debout sur le quai de la gare et en même temps assis dans le train, pour me voir rapetisser à mesure que le train s'éloignerait, jusqu'à me perdre de vue et disparaître, trop loin. ²⁸ » Non seulement cet extrait du prologue annonce-t-il que le titre, *L'art de la fugue*, peut être compris au sens de « fuite », mais cet extrait présente-t-il la contrepartie de la « fuite », la « poursuite ». Le narrateur exprime son désir de disparaître, mais aussi d'être témoin du départ, du fuir pour mieux se poursuivre. Cette dualité thématique sera étudiée dans le recueil de Corbeil. Quant au commentaire éditorial, celui-ci tend plutôt à expliquer au lecteur l'autre sens que peut prendre le mot fugue, soit son sens musical : « L'art de la fugue tient notamment de la répétition : les auditeurs prennent plaisir à la réapparition du sujet originel, la relance des voix, les modifications de texture qu'elles permettent, ainsi qu'aux subtiles inversions du contre-sujet. ²⁹ » Le vocabulaire employé ici provient du domaine musical. Ce sont les auditeurs et non les lecteurs qui sont interpellés et on énumère quelques-uns des traits de la fugue : la réapparition du sujet originel ainsi que les inversions du contre-sujet, de même que la relance des voix, caractéristique appartenant au style contrapuntique exploité dans la fugue. Par ce commentaire éditorial, on indique sans ambiguïté la connivence du recueil de Corbeil avec la fugue en musique, plus encore, avec l'œuvre de Bach du même nom. À cette étape de l'analyse musico-littéraire du recueil, je postule donc une affiliation avec l'*Art de la fugue* de Bach d'autant plus que, quelques phrases plus loin, l'éditeur montre comment le lecteur peut associer l'œuvre de Bach à ce que Corbeil a tenté de construire dans son recueil : « Les lecteurs prendront plaisir à la réapparition des motifs, aux échos diffractés, au jeu du mensonge et de la vérité qu'ils permettent. ³⁰ » Ainsi, l'éditeur sème

²⁸ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, Québec, L'instant même, 2008, 4^e de couverture.

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Idem.*

les pistes de lecture pour le lecteur, voire les déballe sans pudeur. Évidemment, la réapparition des sujets, des thèmes ou des motifs, la superposition des voix et les inversions du contre-sujet seront mes premières pistes d'analyse musico-littéraires dans les nouvelles retenues. On verra aussi comment, non seulement la fugue, mais l'œuvre de Bach s'inscrit au plan formel dans le recueil de Corbeil. Toutefois, en ce qui concerne l'analogie entre *l'Art de la fugue* de Bach et le recueil de nouvelles, je souligne d'emblée une résistance à cette comparaison dans les intertitres du recueil.

Certes, les intertitres présents au sein des nouvelles indiquent eux aussi la présence du domaine musical dans les pages du recueil. Chaque nouvelle est divisée en « variations ». Le recueil en compte quatorze, ainsi que deux « arias » qui sont le prologue et l'épilogue. Les variations en musique consistent en un procédé permettant de reproduire plusieurs phrases musicales en modifiant un thème³¹, tandis que les arias sont des mélodies expressives monodiques ou accompagnées³². Ces concepts viennent, encore une fois, montrer le potentiel musical du recueil, mais ils posent problème lorsque vient le temps de faire l'analogie entre *l'Art de la fugue* de Bach et *L'art de la fugue* de Corbeil. Comme je l'ai mentionné précédemment, l'œuvre de Bach est composée de quatorze fugues et de quatre canons, alors qu'il ne s'agit pas de « variations » ni d'« arias ». Au risque de me répéter, à cette étape, je garde en tête la possibilité que le recueil se révèle ou ne se révèle pas particulièrement apparenté à l'œuvre de Bach. L'étude des particularités de cette dernière ainsi que ses possibles adaptations dans le recueil de nouvelles permettra sans doute de trancher.

Avant d'amorcer l'analyse du recueil de Guillaume Corbeil et de tenter de créer le pont entre musique et recueil de nouvelles, je poserai les bases de mon approche en définissant les traits de la fugue en musique, d'une part et, d'autre part, en observant les possibles résonnances du côté de la littérature. Bien évidemment, dans ce chapitre, je n'ai pas la prétention de faire l'étude exhaustive de la fugue et de ses traits ; de nombreux théoriciens de la musique se sont déjà penchés sur le sujet et ont écrit des ouvrages d'une

³¹ VIGNAL, Marc. *Dictionnaire de la musique*, Paris, Éd. Larousse, 2005, p. 847.

³² VIGNAL, Marc. *Dictionnaire de la musique*, Paris, Éd. Larousse, 2005, p. 28.

complexité et d'une précision remarquables. Je préfère effectuer un tour d'horizon des éléments qui font la particularité de la fugue ainsi que de son organisation formelle. Ce sont ces points qui autoriseront une analogie avec le recueil de nouvelles.

La fugue : caractéristiques et organisation formelle

La fugue en musique est une composition utilisant la technique d'écriture contrapuntique et se basant sur le principe de l'imitation³³. À partir du XVI^e siècle, on désigne ce type de composition du terme *fuga*, qui vient de *fugere*, fuir en latin, puisqu'il semble que le thème, c'est-à-dire un fragment de phrase musicale qui est destiné à réapparaître et que l'auditeur sait reconnaître³⁴, fuit sans cesse de voix en voix, « chaque partie le reprenant lorsque la précédente a achevé de le faire entendre.³⁵ » Cette reprise des voix, fondée sur le principe de l'imitation, tire ses racines de formes musicales antérieures, c'est-à-dire du canon, du motet et du rirecare qui exploitaient la reprise des thèmes sans toutefois en posséder la même rigueur que la fugue. Il faut attendre Bach avant que ne naisse la fugue sous la forme conventionnelle que l'on connaît depuis. En fait, Bach, avec ses nombreuses œuvres pour clavecin, en fixe la forme qui, encore aujourd'hui, en est une par excellence pour montrer l'exigence des lois du système tonal³⁶. La fugue type, ou ce qu'on appelle une fugue d'école, consiste donc en la présentation d'un thème, que l'on appelle aussi sujet, qui est imité ou repris et varié dans plusieurs tonalités. Mais il ne suffit pas d'imiter un thème pour faire une fugue ; de nombreuses règles existent et dictent l'écriture de cette composition polyphonique. À ce titre, André Geldage a fait paraître au début du XX^e siècle un ouvrage-phare, *Traité de la fugue*, qui fait encore aujourd'hui office de référence dans le domaine pour sa précision et sa clarté. Je tenterai donc d'en faire ressortir les grandes lignes.

³³ GELDAGE, A. *Traité de la fugue*, Paris, Éd. Enoch, 1949, p. 7.

³⁴ VIGNAL, Marc. *Dictionnaire de la musique*, Paris, Éd. Larousse, 2005, p. 847.

³⁵ *Idem.*

³⁶ ARROYAS, F. *La lecture musico-littéraire*, [...], p. 158.

Tout d'abord, la fugue se structure autour de trois grandes parties : l'exposition, le développement et la strette ou la conclusion. L'exposition, première partie de la fugue, pose les bases en présentant le sujet et sa réponse ainsi que le ou les contresujets. Une voix annonce le sujet et une autre voix répond en imitant le sujet, mais dans une tonalité différente. Après la première apparition du sujet et de sa réponse arrive le contre-sujet qui lui, tente d'établir un contraste avec la mélodie et le rythme du sujet tout en respectant le caractère et l'harmonie³⁷. En voici un exemple à partir du Contrepoint I tiré de *l'Art de la fugue de Bach*.

J.S. Bach

Art de la fugue, BWV 1080

Contrepoint I

Mesures 1 à 8

The musical score for measures 1 to 8 of Contrapunt I. The first voice (treble clef) plays the 'sujet' (subject) starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth and sixteenth notes. The second voice (treble clef) plays the 'Réponse' (answer) starting with a half note A4, followed by a quarter note B4, and then a series of eighth and sixteenth notes. The third and fourth voices (bass clefs) are present but have rests.

Mesures 9 à 15

The musical score for measures 9 to 15 of Contrapunt I. The first voice (treble clef) continues the 'sujet' and the second voice (treble clef) continues the 'Réponse'. The third and fourth voices (bass clefs) also have parts.

³⁷ GELDAGE, A. *Traité de la fugue*, [...], p. 59.

Dans cette fugue simple, les quatre premières mesures montrent le sujet en ré dans la deuxième voix. Puis la première voix, de la cinquième à la huitième mesure, entame sa réponse au sujet, c'est-à-dire son imitation dans une tonalité différente, ici en la. Le sujet est alors repris dans la tonalité originale à la quatrième voix, de la mesure 9 à 12, suivi de sa réponse à la troisième voix, de la mesure 12 à 16. Dans cet exemple, toutefois, il n'y a pas de contre-sujet. Le contre-sujet ne se retrouve que dans les fugues doubles ou triples. L'exposition permet donc d'établir l'identité du matériau de la fugue grâce à la répétition de la séquence sujet-réponse dans les multiples voix.

Le développement suit l'exposition. Cette partie centrale, parfois aussi appelée divertissement, consiste en quelque sorte en une exploration du potentiel du matériau exposé dans la première partie de la fugue. Geldage définit le développement comme

une série d'imitations plus ou moins rapprochées, formées de fragments du sujet, du contre-sujet, de la coda ou des parties libres entendues dans l'exposition, et combinées de telle sorte que leur ensemble forme une ligne mélodique ininterrompue et reliant naturellement l'une à l'autre les rentrées du sujet et de la réponse dans les tons voisins du ton principal du sujet.³⁸

C'est dans cette partie que le compositeur met à l'œuvre plusieurs techniques afin de transposer et de transformer ce qui a d'abord été exposé.

Enfin, la conclusion s'amorce soit par l'utilisation de la strette ou de la pédale. En fait, ces deux techniques peuvent aussi se retrouver dans le développement, mais leur emploi annonce souvent la fin de la fugue. Alors que dans l'exposition l'entrée du sujet et de sa réponse se fait de façon invariable³⁹, c'est-à-dire que la deuxième commence lorsque la première termine, la strette indique des entrées successives plus rapprochées. Cette technique crée donc une impression d'accélération et vient « renforcer l'idée du thème puisque celui-ci est joué à des intervalles de temps plus courts.⁴⁰ » Quant à la pédale, elle oblige à soutenir une même note sur plusieurs mesures. Elle sert à rappeler la tonalité principale en redonnant la dominante ou la tonique, soit la cinquième et la première note de la gamme d'une tonalité, comme dans cet exemple tiré du premier contrepoint de *l'Art*

³⁸ GELDAGE, A. *Traité de la fugue*, [...], p. 112.

³⁹ *Ibid.*, p. 155.

⁴⁰ ARROYAS, F. *La lecture musico-littéraire*, [...], p. 161.

de la fugue. Dans les dernières mesures, la quatrième voix devient une pédale et donne la tonalité originale de la fugue : ré.

J.S. Bach

***Art de la fugue*, BWV 1080**

Contrepoint I

Mesures 74 à 78



Cette structure en trois parties et l'apparition du sujet, de la réponse et du contre-sujet ne sont pas les seuls éléments constitutifs de la fugue. Cette forme musicale obéit aussi aux règles du contrepoint. Le contrepoint se définit comme une « technique d'écriture musicale qui consiste à écrire plusieurs mélodies superposées les unes aux autres et destinées à être entendue simultanément. ⁴¹ » Cette technique s'inscrit au sein de la musique polyphonique, c'est-à-dire qui exige que chaque voix ait sa propre mélodie et que toutes ces voix puissent être entendues séparément, mais aussi écoutées tel un ensemble. La musique polyphonique s'oppose à la musique homophonique qui, elle, demande à ce qu'il n'y ait qu'une seule ligne mélodique et que les autres voix lui servent d'accompagnement⁴². Bien entendu, la description de la fugue en est une générale. Bach, à sa façon, en a défini les contours et les composantes dans une étude de style qui s'intitule *l'Art de la Fugue*.

⁴¹ VIGNAL, M. *Dictionnaire de la musique*, Paris, Éd. Larousse, 2005, p. 212.

⁴² STEIN, Leon. *Structure & Style. The Study and Analysis of Musical Forms*, Princeton, Summy-Birchard, 1979, p. 121.

combinaisons de ces procédés, par exemple l'inversion du rétrograde, permet au compositeur d'accéder à une plus grande diversité de variations du thème.

Quant à l'ordre des pièces dans *l'Art de la fugue*, plusieurs musicologues se sont penchés sur la question, mais il n'existe aucun consensus. La publication posthume de l'œuvre a été demandée par le fils de Bach qui aurait placé les différents contrepoints dans un ordre qui lui semblait, à la lumière de ses connaissances, le plus exact. Toutefois, encore aujourd'hui, les musicologues ont des raisons de croire que l'ordre actuellement connu ne serait pas celui que Bach père aurait conçu⁴⁴. Pour les besoins de l'analyse, je retiendrai l'ordre publié à l'origine sans toutefois m'y restreindre. Dans le tableau suivant⁴⁵, je conserve l'ordre des pièces dans le but de faire l'inventaire du contenu de l'œuvre, ce qui me permettra de voir les analogies possibles des nouvelles avec les fugues simples, doubles, triples, voire quadruples :

Contenu de *l'Art de la fugue* de Bach

1	Contrepoint I	Fugue simple Thème principal énoncé. Il servira de point de départ pour la composition des fugues suivantes.
2	Contrepoint II	Fugue simple Thème principal légèrement modifié par l'utilisation de croches pointées à la fin du thème donnant une impression d'urgence à la pièce.
3	Contrepoint III	Fugue simple Thème principal inversé.

⁴⁴ CHAILLEY, J. « L'ordre des morceaux dans *l'Art de la fugue* », *Revue de musicologie*, vol. 53, n° 2, 1967, p. 112.

⁴⁵ Le tableau est construit selon certaines de mes propres analyses des pièces et ainsi que de plusieurs informations provenant d'une analyse proposée par l'émission radiophonique consacrée à la musique pour orgue *Pipedreams*, d'American Public Media.

4	Contrepoint IV	<p>Fugue simple</p> <p>Thème inversé débutant sur la dominante de la tonalité ré^m, la. La pièce est plutôt virtuose puisqu'elle fait intervenir les éléments rythmiques et harmoniques des deux pièces précédentes.</p>
	<p>Dans les contrepoints V, VI et VII, Bach se concentre principalement sur la juxtaposition des voix plutôt que sur la variation du thème. Il écrit des fugues en strette où la réponse entre avant que le thème ne soit terminé d'énoncer. On parle aussi de contre-fugues dans la mesure où la réponse est une inversion de la voix principale⁴⁶.</p>	
5	Contrepoint V	<p>Contre-fugue</p> <p>Variation du thème du contrepoint III repris plus de 11 fois où il est utilisé comme contrepoint de lui-même par des techniques de variations (augmentation et diminution). La pièce se termine sur une « hyperstrette » entre les quatre voix superposées.</p>
6	Contrepoint VI en style français	<p>Contre-fugue</p> <p>Thème diminué venant se superposer à certains moments au thème de départ crée une tension entre les voix. En style français, c'est-à-dire que Bach accélère la 16^e note et place des appoggiatures.</p>
7	Contrepoint VII	<p>Contre-fugue</p> <p>Thème principal accompagné de lui-même en contrepoint par augmentation et diminution.</p>
<p>Les contrepoints VIII à XI font intervenir des fugues doubles et triples. Une fugue double compte deux thèmes principaux différents, et une fugue triple, trois thèmes principaux différents. Il s'agit de pièces voulant montrer la grande maîtrise du contrepoint renversable par le compositeur.</p>		

⁴⁶ GELDAGE, André. *Traité de la fugue*, Paris, Éd. Enoch, 1949, p. 214

8	Contrepoint VIII	<p>Fugue triple</p> <p>Fugue commençant avec un tout nouveau thème (thème 1) dans la deuxième voix, suivi d'un second nouveau thème (thème 2) dans la troisième voix. Le troisième thème (thème 3), une variante du thème de départ du contrepoint I, vient alors se greffer aux deux autres voix.</p>
9	Contrepoint IX	<p>Fugue double</p> <p>Débute avec un nouveau thème et fait intervenir dans le milieu de la pièce le thème de départ dans sa forme originale. Cette fugue emploie aussi le double contrepoint, c'est-à-dire lorsque deux voix peuvent être renversées, une prenant la place de l'autre⁴⁷.</p>
10	Contrepoint X	<p>Fugue double</p> <p>Débute avec un nouveau thème et fait intervenir dans le milieu de la pièce le thème de départ inversé. Utilisation du contrepoint double. Pièce plutôt lente, contrairement à la précédente plus enjouée.</p>
11	Contrepoint XI	<p>Fugue triple</p> <p>Utilisation de trois thèmes du contrepoint VIII, mais dans leur position inversée. Il s'agit de la fameuse pièce où Bach se serait inspiré de son nom pour dans la troisième thème : les notes Si b (Bb), la (A), do (C) et Si bécarré (B) composent le nom BACH en notation germanique. Pièce aux tonalités dramatiques.</p>
Les contrepoints XII et XIII sont des fugues-miroirs. Une fugue-miroir est constituée des deux fugues, exige à ce que deux voix soient le reflet de l'autre, soit totalement		

⁴⁷ GELDAGE, André. *Traité de la fugue*, Paris, Éd. Enoch, 1949, p. 214.

l'inverse : si un intervalle monte dans la première voix, l'intervalle descend dans la seconde.		
12	Contrepoint XII	<p>Fugue-miroir</p> <p>Utilisation du thème principal de <i>l'Art de la fugue</i>, mais en métrique 3/2. (La valeur des notes du thème principale en vaut le $\frac{3}{4}$ dans cette fugue.)</p>
13	Contrepoint XIII	<p>Fugue-miroir</p> <p>Bach reprend le thème principal et sa version inversée.</p>
14	Contrepoint XIV (inachevée)	<p>Fugue quadruple</p> <p>Dans cette version inachevée, Bach a repris trois thèmes de <i>l'Art de la fugue</i>, laissant après sa mort un trou à remplir pour le quatrième thème. L'absence de ce quatrième thème fait croire à plusieurs musicologues que, peut-être, cette quadruple fugue n'aurait pas été écrite pour être insérée dans <i>l'Art de la fugue</i>. Jacques Chailley, toutefois, croit que l'absence de ce thème serait due à la maladie de Bach, mourant, le forçant à arrêter son travail⁴⁸.</p>
<p>Quatre canons font aussi partie de <i>l'Art de la fugue</i>. Un canon est différent d'une fugue du fait que la même ligne mélodique est reprise dans chacune des voix qui, elles, entrent de façon différée⁴⁹. Pensons par exemple à la chanson Frère Jacques chantée en canon. La première, la deuxième et la troisième personne chanteront exactement la même mélodie, mais elles entameront leur chanson à des moments différents.</p>		
15	Canon par augmentation et inversion	<p>Deux sections en contrepoint double. La voix en réponse est inversée et augmentée.</p>
16	Canon à l'octave	<p>Procédé simple où la deuxième voix est à l'octave inférieur de la première.</p>

⁴⁸ CHAILLEY, Jacques. *J-S Bach, l'Art de la fugue. Étude critique des sources, remise en ordre du plan, analyse de l'œuvre*, Paris, Coll. « Au-delà des notes », Éd. Leduc, 1971, p. 12.

⁴⁹ VIGNAL, M. « Canon », *Dictionnaire de la musique*, Paris, Éd. Larousse, 2005, p. 129.

17	Canon alla decima	Première voix à un intervalle de dixième (un octave plus 3 notes) de la deuxième voix.
18	Canon alla duodecima	Deuxième voix imitant la première à un intervalle de douzième (un octave plus cinq notes).

Les possibilités de la fugue et ses liens avec l'art littéraire

Toute analogie entre fugue et texte littéraire reste prometteuse, certes, mais l'approche musico-littéraire a ses limites.

Tout d'abord, J-L Cupers, dans *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique*, annonce d'emblée que, dans la perspective des études comparées, on ne peut juxtaposer un texte littéraire et une pièce musicale. Il explique :

Mais comment réaliser en littérature, malgré la linéarité du texte, la simultanéité harmonique ou contrapuntique de la musique ? La tâche est impossible de par les implications référentielles du langage, matériau de la littérature. Cette visée de l'impossible a cependant pour effet de faire naître des œuvres littéraires dont l'existence est impensable sans cette visée. Et ceci n'implique pas nécessairement des dispositifs qui s'écartent totalement des chemins traditionnels parcourus par l'œuvre littéraire.⁵⁰

En ce sens, la littérature ne peut, en raison de son langage, reproduire exactement ce qu'une œuvre musicale réussit à faire. Toutefois, il subsiste des analogies possibles entre les deux arts tant et aussi longtemps que deux réalités ou deux faits artistiques dont l'essence est semblable sont comparés⁵¹. Avant toute chose, il importe de définir chaque art dans la mesure de ses limites, mais aussi en fonction de ce qui les caractérise.

⁵⁰ CUPERS, J-L, *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique*, [...] p. 34.

⁵¹ SOURIAU, E. *La correspondance des arts*, [...] p.37.

D'une part, la musique est à la fois déterminée par l'organisation spatiale et temporelle du son, soit la hauteur et la durée. L'organisation des hauteurs crée l'harmonie, « c'est-à-dire la significabilité des rapports de sons dans l'espace sonores [...] ⁵²», tandis que la durée engendre le rythme ou « [...] leur significabilité dans le temps. ⁵³» À cela, j'ajoute un concept plus global qui gère l'organisation des sons : la structure. La réglementation des hauteurs, de la durée, mais aussi du timbre, de l'intensité, des tempos, des modes et des tons est encadrée dans une idée complexe qu'est la structure d'une pièce musicale. Par exemple, un rondo n'aura pas les mêmes exigences organisationnelles qu'une fugue.

D'autre part, la littérature fait aussi intervenir une organisation des sons, mais ceux-ci, traditionnellement, sont chargés de valeur référentielle tandis que, d'ordinaire, les sons musicaux en sont privés. Il n'en demeure par moins que la littérature est régie par un rythme qui se montre tout de même moins complexe qu'en musique⁵⁴. Un mot ou une unité phonétique ne peut équivaloir à une note musicale ni en hauteur ni en durée. C'est l'aspect référentiel des mots, faisant de la saisie du sens du discours une nécessité, qui rend caduque la volonté de superposition de deux ou plus unités sonores en littérature. Donc, non seulement la littérature ne peut reproduire la hauteur et la durée exacte des sons, mais elle ne peut non plus en reproduire la simultanéité comme l'exige l'harmonie ou le contrepoint en musique. Cependant, puisque je compare deux arts, l'analyse des similarités entre eux relève de l'analogie : quels matériaux peuvent être imités ? Certes, la littérature possède une dimension rythmique dans le langage qu'elle fait intervenir. On parle alors de la musicalité du langage. Des impressions musicales peuvent ressortir du matériau littéraire. Une phrase courte, par exemple un sujet et un verbe sans complément, peut donner une impression de rapidité ou d'incomplétude un peu à la façon d'une mesure en musique. Une phrase nominale pourrait équivaloir à une note dans une mesure. L'accumulation de phrases nominales accentue l'effet de rapidité et pourrait s'entendre un peu à la façon d'une suite de croches staccato. L'inverse pourrait être entendu. Une

⁵² CHAILLEY, J. *Expliquer l'harmonie*, Lausanne, Rencontre, 1967, p. 77.

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ CUPERS, J.-L. *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique*, [...], p. 44.

phrase longue et complexe contenant plusieurs compléments ou plus d'un sujet donnerait une impression de longueur, voire de plusieurs mesures ou de plusieurs notes legato. Bien entendu, ce sont des impressions de lecture : un mot ne pourrait imiter aussi précisément une noire au milieu d'une mesure.

Une telle incompatibilité entre musique et littérature m'amène à m'interroger sur la similitude entre forme musicale et forme littéraire. Si un mot ne peut être l'exacte réplique d'un son musical, un texte littéraire ne peut littéralement être une sonate ou une fugue. L'étude musico-littéraire relève de l'analogie. L'intention de ce paragraphe n'est pas de démontrer le bien-fondé du travail analogique en analyse musico-littéraire puisque de nombreux chercheurs tels que Jean-Louis Cupers, Calvin S. Brown et Frédérique Arroyas ont démontré la pertinence d'une telle approche. Regardons plutôt les possibilités qu'offre ce type d'étude. Le texte littéraire peut se rapprocher de la structure d'une pièce musicale en imitant les caractéristiques qui la définissent. Dans le cas présent, je me penche sur les traits de la fugue.

D'abord, je reprendrai la définition de la fugue proposée dans l'introduction. Une fugue est

[...] une composition dont les deux caractères essentiels sont : 1^o un style contrapuntique rigoureux, c'est-à-dire résultant exclusivement de la combinaison de lignes mélodiques, toutes d'égale importance, sans qu'aucune note puisse entrer dans un accord sans être d'abord justifiée mélodiquement ; 2^o la prédominance d'un thème principal nommé sujet, présenté et développé successivement par chacune des voix selon des conventions définies.⁵⁵

De cette définition, je retiens les traits principaux d'une fugue : l'utilisation du contrepoint, la polyphonie des voix qui entrent successivement, l'importance du thème qui est repris et modifié ainsi qu'une structure ternaire⁵⁶ comprenant une exposition, un développement et une strette. Comment ces éléments peuvent-ils être imités dans un texte

⁵⁵ VIGNAL, M. « Fugue », *Dictionnaire de la musique*, Paris, Éd. Larousse, 2005, p. 332.

⁵⁶ Je me fie à la fugue « d'école », c'est-à-dire d'un schéma type de la fugue fondé sur le modèle classique que Bach a amené à son apogée. Certaines fugues peuvent déroger de ce modèle. Cependant, puisque je m'intéresse au cas particulier de l'*Art de la fugue* de Bach, je m'en tiendrai à cette structure tripartite.

littéraire ? Ce sont les aspects qui composeront ma grille d'analyse des nouvelles du recueil de Guillaume Corbeil.

Thème musical/ thème littéraire

Puisque les deux arts ici soumis à l'analogie mettent chacun de l'avant la notion de thème, il pourrait être tentant de les considérer systématiquement sur un même niveau. Or, Françoise Escal, dans *Contrepoint : musique et littérature*, s'oppose à cette idée. En fait, thème musical et thème littéraire ne remplissent pas les mêmes fonctions. Un thème musical est « une phrase musicale bien caractérisée (ou fragment de phrase) destinée à réapparaître dans la suite du morceau à titre de rappel ou de base de développement.⁵⁷ » Donc, le thème en musique est une unité signifiante, laquelle peut être repérée et circonscrite. C'est son aspect formel qui permet de délimiter le thème dans une pièce musicale. Pour sa part, le thème littéraire est une notion de contenu. Il consiste en une idée qu'on développe à travers un texte et relève d'un processus d'intégration et de conception intellectuelle : « Au terme de [la] lecture et du processus d'intégration, [...] un thème émerge comme une " étiquette de niveau supérieur ", comme un "principe unificateur", un dénominateur commun à tous ou presque les aspects d'un roman. En aucun cas il ne peut être observé et il est, à proprement parler, invisible. ⁵⁸ » Par conséquent, un thème musical n'est pas équivalent à un thème littéraire. Ce dernier est général, c'est-à-dire qu'il habite l'œuvre. Il peut être transtextuel, repris dans plusieurs œuvres sans que l'on parvienne à en faire le tour, et même s'il ne s'offrirait qu'à une seule œuvre, il ne serait pas épuisé pour autant. De même, en plus d'être général, il demeure implicite. On ne saurait l'isoler, ni en cerner les contours. Françoise Escal explique qu'un thème littéraire, contrairement à un thème musical n'est pas une « entité ou un segment inclus dans le continuum d'un texte », mais plutôt une « construction de sens à partir

⁵⁷ VIGNAL, Marc. « Thème », *Dictionnaire de la musique*, Paris, Éd. Larousse, 2005, p. 847.

⁵⁸ ESCAL. F. *Contrepoint : musique et littérature*, [...], p. 17.

d'éléments discontinus dans un texte»⁵⁹. Cela revient à dire qu'il s'oppose au thème musical qui, lui, est particulier à une œuvre. Il est immanent et se laisse donc cerner – quand il n'est pas littéralement donné en incipit ou dans l'index d'un recueil de partitions.

Ces différences inhérentes aux particularités des thèmes dans les deux arts rendent l'analogie difficile entre eux. Il serait hasardeux d'essayer de retrouver, par exemple, les retours ou les variations d'un thème littéraire, tel un thème musical, en isolant des éléments dans un texte. Il faudrait plutôt trouver des indices que l'on pourrait identifier et en surveiller l'apparition et la réapparition. Je crois que les motifs en littérature peuvent trouver une certaine équivalence avec le thème musical, car « [un] motif est une unité de sens du discours. Dans les œuvres littéraires, il correspond à certaines images ou types d'actions. Il se définit par un effet de série ; souvent, il s'inscrit dans une tradition. Le motif se situe par rapport à un thème dans un rapport d'inclusion : il est une partie d'un thème. ⁶⁰ » Par le biais de l'étude des motifs dans les nouvelles de Guillaume Corbeil, j'estime pouvoir faire le rapprochement entre traitement d'un motif littéraire et traitement d'un thème dans une fugue musicale. Motif littéraire et thème musical ont en commun qu'ils peuvent être repérés et circonscrits, mais aussi, tous deux se prêtent au « jeu subtil du rappel et de l'oubli, de réminiscences et de surprises : balance du connu et de l'inconnu. ⁶¹ » La nouvelle se montre un terreau idéal pour l'étude des motifs ; à cause de sa brièveté, la nouvelle tend à jouer sur la réapparition de motifs ou sur des images afin qu'un sens en soit dégagé sans que l'écrivain n'ait à l'énoncer⁶². L'étude des motifs, leur apparition, leur réapparition et leurs variations constituera la première étape de l'analyse des deux nouvelles de Guillaume Corbeil. Je reprendrai ces motifs à la toute fin en les plaçant dans le contexte du recueil *L'art de la fugue*.

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ ARON, P. « Motif », *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Coll. « Quadrige », Éditions des Presses universitaires de France, p. 398.

⁶¹ ESCAL, F. *Contrepoint : musique et littérature*, [...] p. 29.

⁶² TIBI, P. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », *Aspects de la nouvelle (II)*, [...], p. 13.

Je tenterai aussi de voir, par le fait même, les variations que les motifs connaîtront en les comparant à des variations que peuvent subir les thèmes en musique. J'ai nommé ces variations du thème musical précédemment, mais je les rappelle brièvement afin de proposer une possible analogie avec les motifs littéraires. Je fournis ici un exemple qui permettra d'illustrer les diverses modifications dans un domaine autre que musical : une rupture amoureuse entre un personnage X et un personnage Y.

En musique, un thème peut être modifié par augmentation, soit l'augmentation de la durée des notes du thème. Cette modification crée un effet de lenteur ou d'agrandissement, comme si chaque note avait une plus grande valeur. Dans mon exemple, une rupture amoureuse qui serait mise sous la loupe de l'augmentation occuperait une plus grande place au sein du texte, quitte à en devenir le cœur. La diminution, quant à elle, provoquerait l'effet inverse. Les notes d'un thème diminuent en valeur rythmique, créant un effet de rapidité. La rupture amoureuse deviendrait moins importante dans le texte, quitte à n'en devenir qu'un détail, un élément anodin ou sous-entendu.

Ensuite, l'inversion en musique consiste en un renversement vertical d'un thème tout en conservant la valeur des intervalles qui séparent les notes. Par exemple, un thème qui s'énoncerait normalement comme do-ré-mi s'inverserait en do-si^b-la^b. Bref, tout intervalle ascendant deviendrait descendant, et vice versa. Hors du domaine musical, l'inversion du motif littéraire de la rupture amoureuse permettrait de voir un renversement des rôles entre X et Y, de transposer la rupture amoureuse dans un autre contexte, voire de modifier le point de vue posé sur elle par l'intervention d'autres personnages.

Enfin, le thème musical peut être transformé par mouvement rétrograde, c'est-à-dire en le jouant littéralement à l'envers. Par exemple, un thème composé de do-ré-mi repris par mouvement rétrograde deviendrait mi-ré-do. Il est difficile de s'imaginer le mouvement rétrograde d'un motif littéraire. J'entrevois la possibilité que la rupture, en mouvement rétrograde, entraîne le début d'une nouvelle relation amoureuse, qu'elle ne soit pas présentée comme la finalité d'une relation mais comme son commencement. Certes, les

combinaisons de ces quatre procédés multiplient les possibilités de modifications d'un motif littéraire. Les exemples que je viens de fournir ne prétendent pas couvrir l'ensemble de ces possibilités, mais plutôt ils dégagent les possibles analogies entre les motifs littéraires dans les nouvelles de Guillaume Corbeil et les procédés de modifications d'un thème dans une fugue.

Contrepoint et polyphonie

Deuxième trait important de la fugue : l'usage du contrepoint. Comme je l'ai expliqué auparavant, le contrepoint constitue une combinaison de deux ou de plusieurs voix rythmiquement ou mélodiquement distinctes, superposées, et conçues pour être entendues ensemble⁶³. Le contrepoint introduit donc la notion de polyphonie, c'est-à-dire une pluralité de voix. Or, la littérature s'est appropriée, par transfert métaphorique, cette notion de polyphonie qui décrit les phénomènes de superposition de voix, de sources énonciatives dans un même énoncé⁶⁴. C'est du moins la définition bakhtinienne du terme. Sans entrer dans le débat entourant les délimitations de manifestations de la polyphonie en littérature, je retiendrai essentiellement qu'elle peut prendre plusieurs voies pour énoncer une pluralité de points de vue, que ce soit par la présence de nombreux narrateurs ou par le jeu de l'intertextualité.

Certes, la polyphonie existe tant en musique que dans la littérature. Toutefois, l'organisation de la polyphonie en musique, le contrepoint, ne peut exister de la même façon dans le texte littéraire. Alors que la musique a la possibilité de superposer deux voix qui entretiennent des relations tant verticales qu'horizontales, « la littérature, condamnée à la seule linéarité, ne peut offrir qu'un effet de contrepoint, pas le

⁶³ STEIN, L. *Structure & Style. The Study and Analysis of Musical Forms*, Princeton, Summy-Birchard, 1979, p. 121.

⁶⁴ STOLTZ, C. « La notion de polyphonie », *Fabula. La recherche en littérature* [En ligne], 10 novembre 2007, http://www.fabula.org/atelier.php?La_notion_de_polyphonie, (page consultée le 19 décembre 2011).

contrepoint lui-même [...] ⁶⁵». La littérature ne garde que le caractère horizontal de cet effet. Bien qu'il n'existe pas d'inventaire ni de guide afin de reconnaître l'effet de contrepoint dans un texte, Escal et Arroyas proposent toutes deux une étude mettant en lumière une tentative d'effet contrapuntique. Escal propose une étude des correspondances entre formes musicales et formes littéraires dans *Contrepoint : musique et littérature*. Elle soumet *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide à une étude comparative afin de démontrer les relations possibles entre fugue et roman. Quant à Arroyas, dans *La lecture musico-littéraire*, elle met à l'essai une grille d'analyse mettant en lumière une œuvre littéraire au potentiel musical. Pour ce faire, elle identifie les analogies entre fugue et *Fugue* de Roger Laporte.

Escal a d'abord isolé une dualité qui subsiste tout au long du roman de Gide : le récit des faux-monnayeurs et les extraits du journal d'Édouard, auteur du récit des faux-monnayeurs. L'alternance de ces deux niveaux de narration crée une tension entre deux « voix » qui cherchent à se faire entendre. Arroyas établit de façon similaire l'effet de contrepoint dans *Fugue*. Elle place d'abord la tension entre deux « voix » : celle de l'écrivain dans l'acte d'écriture et celle de l'écrivain réfléchissant à l'acte d'écriture. Même si ces deux voix relèvent d'une même instance narrative, Arroyas y voit une tentative de contrepoint dans l'écart entre les pages déjà écrites et la suspension du temps alors que l'écrivain interroge son programme d'écriture. Il y a donc là une superposition de couches qui déjoue la linéarité du texte littéraire pour créer un effet de contrepoint. Ces deux exemples ne sont sans doute pas les seules possibilités d'effets de contrepoint dans le texte littéraire. Toutefois, je m'en inspirerai afin de relever, s'il y a lieu, un effet de contrepoint dans le recueil de nouvelles de Guillaume Corbeil.

Structure ternaire

La fugue type est composée de trois parties : l'exposition, le développement et la strette. Escal arrive à identifier ces trois parties dans *Les Faux-Monnayeurs* de Gide. Tout d'abord, l'exposition, comme l'indique son nom, permet l'énonciation du thème musical

⁶⁵ ESCAL. F. *Contrepoint : musique et littérature*, [...] p. 170.

suivi de la réponse et du contre-sujet, lorsqu'il y a lieu, dans toutes les voix. Lorsque la première voix a terminé l'énonciation du thème, une deuxième voix amorce sa réponse à la dominante (intervalle de quinte). La réponse consiste en la reprise du thème dans une autre voix. Pendant la réponse, la première voix peut poursuivre avec un contre-sujet. Bien sûr, le texte littéraire ne peut opérer une superposition de voix comme en musique. Je surveillerai donc l'apparition et la réapparition du motif littéraire ainsi que ses modifications comme indication du déroulement de l'exposition. Escal a su établir un ordre d'apparition du thème, de la réponse et du contre-sujet dans *Les Faux-Monnayeurs*. Le thème, soit la fausse monnaie, s'étend sur les chapitres 3, 4 et 5, puis apparaît sa réponse au chapitre 6 avec la fausse monnaie morale. L'aventure de Bernard, qui se greffe au récit en contrepoint, laisse entrevoir la possibilité d'un contre-sujet⁶⁶. Évidemment, le roman de par sa construction permet la réapparition des motifs, ses réponses et ses modifications sur un plus grand espace d'énonciation.

Pour ce qui est du recueil de nouvelles, l'apparition des motifs reste plus clairsemée et, du moins je le pense, la brièveté du genre impose une plus grande subtilité des motifs présents. Sans cette subtilité, il serait facile pour un recueil de nouvelles de devenir répétitif et lassant. De même, l'exposition peut se faire à l'échelle du recueil, c'est-à-dire sur plusieurs nouvelles, mais aussi à l'échelle de chaque nouvelle. Il sera d'autant plus intéressant de vérifier les possibles modifications de motifs dans chaque nouvelle et tout au long du recueil. La seconde partie de la fugue, le développement ou le divertissement, constitue un jeu de modifications du thème et parfois du contre-sujet que l'on ponctue de réapparitions du thème dans divers tons⁶⁷. Finalement, la dernière partie, la strette, fait réapparaître le thème de façon successive et resserrée dans chaque voix. Elle vient « renforcer l'idée du thème puisque celui-ci est joué à des intervalles plus courts⁶⁸ » et amène un retour dans la tonalité du thème de départ. Cette partie, dans le recueil de nouvelles, devrait faire intervenir les motifs originaux à plusieurs reprises dans un temps

⁶⁶ ESCAL, F. *Contrepoint : musique et littérature*, [...], p. 172.

⁶⁷ VIGNAL, M. « Fugue », *Dictionnaire de la musique*, Paris, Éd. Larousse, 2005, p. 332.

⁶⁸ ARROYAS, F. *La lecture musico-littéraire*, [...], p. 161.

restreint, par exemple dans une seule et dernière nouvelle. Je tâcherai de voir si la dernière nouvelle de *L'art de la fugue* de Guillaume Corbeil pourrait constituer analogiquement la strette de sa fugue.

Chapitre 2

Fugue et éternel retour : une analyse musico-littéraire d'« Elles détestaient Madrid »

Dans son recueil de nouvelles *L'art de la fugue*, Guillaume Corbeil met en scène plusieurs personnages aux prises avec l'irrépressible envie de quitter l'endroit où ils se trouvent ou la situation dans laquelle ils se sentent enlisés. Que ce soit le service militaire dans « L'homme aux deux valises », le regard oppressant de *Big Brother* dans « L'œil droit du cyclope » ou le vide laissé par un mari parti au combat dans « Le relais », les personnages de Corbeil cherchent à fuir quelque chose, à se fuir eux-mêmes mais, très souvent, « n'arrivent parfois qu'à revenir sur leurs pas [...] »⁶⁹. Derrière ces fuites et ces poursuites, Corbeil entretient l'idée voulant que chacune de ces nouvelles soit une fugue au sens musical du terme, car celle-ci peut trouver une certaine équivalence dans le texte littéraire quand, par exemple, « [elle] ne fait pas [...] entendre une voix qui raconte une histoire, mais deux [...]. Deux voix qui se fuient et se poursuivent sans cesse dans l'espoir de finalement se rattraper. »⁷⁰

Ainsi, l'étape initiale vers une analyse musico-littéraire d'une nouvelle tirée de *L'art de la fugue* de Guillaume Corbeil consiste à en relever les motifs actantiels apparentés à la fugue, au sens premier de « fuite ». Il s'agira ensuite d'y cerner, sur le plan narratif, les répétitions d'actions ou de paroles présentant une similitude avec la fugue musicale (c'est-à-dire l'apparition et à la réapparition de « thèmes », bien qu'ici, on parlera davantage de « stratégies narratives ») et, enfin, il faudra vérifier si ces formes textuelles connaissent des variations similaires à celles qu'on trouve dans une fugue musicale.

⁶⁹ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...] quatrième de couverture.

⁷⁰ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...] p. 138.

Des personnages en fugue

Troisième nouvelle du recueil, « Elles détestaient Madrid » comprend deux variations, soit la quatrième et la cinquième. La *Variation IV* s'ouvre sur la scène d'un homme étendu sur le sol et qui, après un impact avec une voiture, écrit le mot « fin » avec son sang, sur l'asphalte. Il exprime ainsi la conscience de sa mort imminente, et s'engage dans un parcours analeptique et nostalgique qui le ramène à son enfance et à toutes les premières fois qui ont jalonné son existence.

Une première analepse, de faible portée, raconte comment l'homme avait décidé de se suicider la journée même : « Il avait pris la décision de mourir une heure plus tôt. Je m'en vais mourir, qu'il s'était dit en sortant de chez elle.⁷¹ » La quête débute alors, et le personnage entreprend plusieurs démarches pour parvenir à ses fins. Il se rend d'abord à la pharmacie où il tente de se procurer des médicaments sans ordonnance. Or, il se bute au refus du pharmacien. Déçu, l'homme fait remarquer à la caissière, avant de sortir, qu'elle lui fait penser à sa mère quand elle était jeune.

Séduite, la caissière lui propose d'aller prendre un café, pour ensuite se rendre chez elle pour faire l'amour. De fait, elle laisserait tout tomber pour lui et ils partiraient en voyage. L'homme refuse ses avances, prétextant un engagement pressant : « Vraiment, il faut que j'y aille, qu'il lui dit, comme ça. Puis, entre ses lèvres, de manière à ce que personne ne l'entende, sauf lui-même, peut-être, vraiment, c'est gentil tout ça, mais il faut que j'aille mourir. ⁷² »

L'homme se rend ensuite dans une quincaillerie où il veut acheter de quoi se pendre. À l'achat de deux mètres de corde, le commis lui remet deux mètres supplémentaires gratuits. Le protagoniste, arrivé à la caisse, offre les deux mètres en question à la commis. Celle-ci, tout comme la caissière de la pharmacie, lui fait des avances qu'il décline de la même façon. À la sortie du magasin, l'homme se fait happer par une automobile conduite

⁷¹ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 41.

⁷² CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 44.

par une femme. La variation se conclut sur une petite fille et sa mère, toutes deux témoins de l'accident. La scène provoque chez la mère une réminiscence : le commencement de sa propre relation amoureuse.

La *Variation V* présente une certaine symétrie par rapport à la précédente. Elle reprend précisément là où l'autre s'était arrêtée. Contre toute attente, l'homme se relève après l'accident et aperçoit la jeune femme dans l'auto. Celle-ci porte une robe de mariée blanche. De nouveau, une analepse ramène le lecteur au début de la journée sauf que, cette fois-ci, la focalisation est déléguée à la jeune femme en robe blanche.

Elle se trouve à l'église, où elle épouse un homme, ce mariage semblant annoncer pour elle la fin de tout. Elle décide donc de s'enfuir et de se donner la mort en se jetant du haut d'un pont. Deux policiers l'arrêtent avant qu'elle ne saute. Les policiers lui font des avances qu'elle refuse, à l'instar du jeune homme ayant décliné les offres des deux caissières. Puisqu'elle ne peut se jeter du haut du pont à pied, elle se résout à acheter une voiture avec laquelle elle plongera dans le lac. Une concessionnaire lui vend ainsi une fourgonnette et termine en lui faisant la cour, mais la mariée se dérobe, tout comme elle l'avait fait auprès des policiers. Au volant de la fourgonnette, la mariée heurte un piéton, le jeune homme qui sortait de la quincaillerie. Dans le pare-brise endommagé, elle écrit le mot « fin » avec le sang de sa blessure au front. Les deux personnages, toujours vivants, se rencontrent et, constatant que leur fin est déjà écrite, amorcent une idylle.

Le motif actantiel de la fugue

La fuite se définit au sens propre, pour les êtres vivants, comme étant l'action de s'échapper, de s'évader mais aussi, figurativement, par « l'action de se dérober à une difficulté, à un devoir ⁷³ ». Pour les personnages de la nouvelle de Corbeil, il ne fait aucun doute qu'ils cherchent à fuir par une mort auto-infligée. On relève une première manifestation de fuite dès l'incipit d'« Elles détestaient Madrid », sous-titrée *Variation IV*, alors qu'un homme semble avoir été mortellement frappé par une voiture :

⁷³ « Fuite », REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain. *Le nouveau petit Robert de la langue française*, [En ligne], <http://pr.bvdep.com.ezproxy.usherbrooke.ca/version-1/about2.html>, (page consultée le 8 mai 2012).

Il passa son index sur son front et, avec le sang qu'il y trouva, il traça sur l'asphalte trois lettres majuscules. Après chaque trait, il retournait son doigt à son front, pour le tremper dans la plaie qui s'était ouverte au moment de l'impact, puis il en poursuivait l'écriture, le long trait vertical et les deux autres, plus petits et horizontaux du F, le seul trait du I, puis une verticale, la diagonale et l'autre verticale du N, et quand il eut terminé, il prononça à haute voix le mot qu'elles épelaient, lentement, très lentement, pour que cet instant passé là, à prononcer ce mot qui disait que c'était fini, soit le seul instant de sa vie.⁷⁴

Le personnage croit sa mort imminente et assiste, avec détachement, à sa propre fin en traçant lui-même les lettres constituant le mot. À rebours, cette scène qui donne le ton à la nouvelle est remise en contexte : le jeune homme cherchait précisément à se suicider. L'accident constitue donc une sorte de contrepoint ironique.

Plus loin dans la nouvelle, soit à la *Variation V*, une femme cherche aussi à se donner la mort, histoire de se soustraire à un mariage dont elle ne veut pas. Elle entreprend, tout comme l'homme de la *Variation IV*, de se donner la mort, mais en se jetant du haut d'un pont. Or, elle est interpellée par des policiers, non pas parce qu'elle tente de plonger, mais parce qu'en l'absence de passage piétonnier, elle n'a pas le droit de circuler sur le pont, autre contrepoint ironique. Après s'être procuré un véhicule, elle est encore stoppée dans sa quête par l'inconnu qui se trouvait inopinément sur son chemin... Outre l'ironie de situation dont Corbeil use, voire abuse, on note que chez les deux protagonistes d'« Elles détestaient Madrid », se voient contrariés par ce qu'on pourrait des « contraintes sociales » (on ne s'achète de la corde de pendu à la quincaillerie ; on peut ne peut pas circuler à pied sur un pont sans trottoir). Ces « lois », illustrées ici selon une tonalité relevant de l'absurde, servent peut-être à montrer que, d'une certaine manière, le suicide se révèle lui aussi absurde. Certes, mourir met fin à toute souffrance, mais met également fin à toute joie. Par conséquent, la fuite ne serait pas une solution.

C'est sans doute ironiquement que Corbeil parle de l'« art » de la fugue, lequel exige beaucoup de virtuosité, une virtuosité dont ne dispose pas le commun des mortels... Et les deux protagonistes de la nouvelle seraient, eux, des virtuoses. Bien qu'ils aient des

⁷⁴ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 39.

motivations et des pulsions semblables, il n'en demeure pas moins qu'ils transforment leur fugue vers la mort en possible commencement. La recherche de la mort permet de poser un regard neuf, et bienveillant, sur le sens de son existence. En effet, le jeune homme étendu sur le sol se réconcilie, en quelque sorte, avec sa vie passée :

La musique de ce dernier mot [fin] était joyeuse à ses oreilles mais aussi empreinte de nostalgie, parce qu'elle rappelait des choses, un commencement qu'il croyait avoir oublié et qui là, soudainement, lui revenaient. En revoyant tous ces épisodes de son passé, il se dit qu'il voudrait y retourner, oui, si seulement il pouvait retrouver ce temps révolu, avoir cet âge innocent, pour faire les choses autrement, peut-être, ou pour vivre ces jours encore une fois, [...] et de voir défiler un après l'autre ces instants de sa vie où tout était encore devant lui au moment où il venait de décider qu'il était arrivé au bout des choses et que tout serait derrière, oui, de revoir le commencement au moment de la fin lui donna l'impression que toute sa vie n'avait été qu'une longue poursuite de ce moment et que maintenant il passait ici, étendu sur l'asphalte, à dire le mot *fin*.⁷⁵

Ces fins, la jeune femme à la robe blanche les appréhende. Se marier signifierait pour elle la fin de la nouveauté, une routine aliénante, une vie en tous points prévisible :

Il s'approcherait d'elle et l'embrasserait sur le front, et chaque jour ils referaient la même chose, ils se diraient je t'aime, et tous les matins de la même manière, et tous les soirs où ils ne seraient pas trop fatigués, parfois ils feraient l'amour, en essayant de ne pas le faire toujours de la même manière, mais ils auraient leurs habitudes, leur train-train même au lit. Qui, à partir d'aujourd'hui, qu'elle se dit, plus rien ne commencera pour moi. Il ne me reste plus qu'à attendre que tout se termine, à jamais, ou jusqu'à ce que la mort nous sépare.⁷⁶

Ainsi, en dépit du fait que mourir commande pas essence la fin de toute nouveauté, elle peut paraître libératrice.

Par exemple, pour le jeune homme, la mort inopinée (mais qui tomberait pile grâce à la maladresse d'une conductrice troublée) rappelle la jeunesse. Le personnage se remémore ses premières courses dans les champs et ses premiers baisers. Ici, un peu comme dans le cas d'un cercle où on ne peut déterminer ni le début ni la fin du trait, il devient difficile de

⁷⁵ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 39.

⁷⁶ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 52.

saisir à quel moment la vie du personnage se termine puisque la fin du récit renvoie au début de son existence. L'homme semble avoir cherché ce moment où les deux bouts du trait se rejoignent : « Son présent s'ouvrait sur son passé et son passé, sur son présent, et les deux ne formaient maintenant plus qu'une seule chose, une musique où la mélodie de lui enfant et lui en train de mourir étendu sur l'asphalte se répondaient et se croisaient, se fuyaient et se poursuivaient l'une l'autre, pour ne plus en former qu'une seule.⁷⁷ »

Pour la femme, la mort s'avère aussi libératrice, puisque la jeune mariée se sait prise. Elle le comprend à son mariage, lorsqu'elle se projette dans sa sœur plus jeune : « Sa vie lui paraissait déjà terminée, alors que celle de sa sœur était encore tout à faire. Son mariage, d'une certaine manière, c'était un sacrifice. Au moment de lancer le bouquet, elle l'avait vu dans les yeux de sa sœur, sa vie qui commence [...].⁷⁸ » Pour ce personnage, le mariage représente la fin des nouvelles expériences ; la femme entrevoit la routine qui aura tôt fait de s'installer entre elle et son mari. Cette fin accentue le « début » que la mariée croit percevoir en sa sœur. Jeunesse et liberté semblent aller de pair, de même que le passage à l'âge adulte, symbolisé par le mariage, impose contraintes et responsabilités.

Du coup, la rencontre entre les deux « fugueurs », marquée par la violence, supposerait la fin, souhaitée et incarnée par un ou l'autre des personnages. Pourtant, par le biais de la collision, c'est plutôt l'idée de commencement qui émerge :

La femme qui portait une robe de mariée demanda à l'homme comment tout ça, ça devait se terminer. L'homme qui tenait deux mètres de corde lui dit qu'il n'en savait rien. Puis, en regardant le mot qu'ils avaient écrit, lui sur l'asphalte, elle sur le pare-brise de sa voiture, il dit que leur histoire, elle était déjà finie, au fond. Il ne restait plus qu'à trouver comment elle commençait.⁷⁹

Cette rencontre entre les deux personnages en fuite constitue somme toute un début. Une nouvelle histoire à écrire. La fugue, au sens de fuite, constitue donc le moyen choisi par

⁷⁷ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 40.

⁷⁸ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 53.

⁷⁹ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 61.

les personnages pour éviter que tout se termine même si, paradoxalement, la mort fait partie de ces moyens.

Certes, dans les deux variations de la nouvelle « Elles détestaient Madrid », la fugue se révèle un motif actantiel récurrent où les personnages, tentant de conjurer le sort, courent vers ce qui mettra un terme à une situation qu'ils jugent sans issue. La mort qui, ici, est perçue comme étant une possibilité de renouveau (ou un évitement de la fin inéluctable par le biais d'une fin choisie) ne constitue pas un but en soi. Pour les deux personnages, elle entraîne un parcours analeptique salutaire, au terme duquel tout reste à faire, tout semble possible.

Un peu comme la fugue en musique, où l'auditeur ne peut distinguer, à la première écoute, quand une voix se tait pour en faire entendre une autre, l'enchaînement fin-début, omniprésent dans ce texte, remet à plus tard le silence qui suivrait une véritable fin. Ce report du silence, du vide, permet aux personnages de continuer d'évoluer : « La vie n'est possible que s'il y a un commencement pour suivre la fin [...] ⁸⁰ ».

Formes de la fugue musicale

Une conception cyclique de la vie, de fuite et de poursuite entre la fin et le début, permet d'établir une analogie entre la répétition d'un motif littéraire (principalement la fugue, comme on vient de le voir, mais d'autres aussi), lequel commande des stratégies narratives spécifiques (analepses, récit répétitif), avec la fugue musicale dont les voix semblent aussi se prêter à un « jeu de chasse ⁸¹ » du fait que, successivement, elles se répondent. Les voix reprennent les sujets et les réponses, puis les modulent, les modifient ; l'imitation, trait caractéristique de la fugue, permet les réapparitions du sujet modifié. Elle assure « la progression et l'exploration des possibilités du contrepoint. ⁸² »

⁸⁰ CORBEIL, G. *L'art de la fugue* [...], p.52.

⁸¹ VIGNAL, M. « Fugue », *Dictionnaire de la musique*, Paris, Éd. Larousse, 2005, p. 332.

⁸² VIGNAL, M. « Imitation », *Dictionnaire de la musique*, Paris, Éd. Larousse, 2005, p. 412.

Tout comme dans une fugue musicale, « Elles détestaient Madrid » de Guillaume Corbeil mise sur la réapparition de motifs secondaires, de procédés littéraires, voire d'intratextualité (des extraits du texte sont repris tels quels ou modifiés). Ces stratégies narratives créent forcément des échos entre les variations IV et V. Nous allons donc nous pencher sur ces échos en relevant les occurrences, puis en tentant de cerner quelles modifications ils ont subies, et ce, afin de dégager les sens multiples qu'elles confèrent au texte.

D'une certaine façon, le motif de la fin reste central dans le texte ; sa posture, au tout début de la *Variation IV*, suggère qu'il serait, par analogie, le sujet de cette nouvelle-fugue. D'abord exposé en introduction (ou exposition), il fait sa réapparition dans la conclusion, c'est-à-dire dans le dernier paragraphe de la *Variation V*.

Toutefois, on ne peut parler d'un sujet fugué, mais plutôt de quelque chose qui y ressemble, puisque l'écriture du mot fin ne réapparaît pas dans le corps de la nouvelle ou sous d'autres formes tel que le ferait le sujet d'une fugue musicale. En ce sens, donc, la nouvelle de Corbeil ne peut correspondre exactement à cette forme musicale. On peut néanmoins souligner que l'effet de répétition ainsi créé demeure analogue à celui qu'on cherche à produire dans une « vraie » fugue, ce pourquoi nous tâcherons de faire ressortir les répétitions de motifs présents dans « Elles détestaient Madrid ».

Le mot « fin »

L'homme à la corde de pendu et la mariée, après l'impact, écrivent le mot « fin » avec le sang de leur blessure. Pour le personnage masculin, dans la *Variation IV*, cet épisode survient dès l'incipit :

Il passa son index sur son front et, avec le sang qu'il y trouva, il traça sur l'asphalte trois lettres majuscules. Après chaque trait, il retournait son doigt à son front, pour le tremper dans la plaie qui s'était ouverte au moment de l'impact, puis il en poursuivait l'écriture, le long trait vertical et les deux autres, plus petits et horizontaux du F, le seul trait du I, puis une verticale, la

diagonale et l'autre verticale du N, et quand il eut enfin terminé, il prononça à voix haute le mot qu'elles épelaient, lentement [...] ⁸³.

Dans le cas du personnage féminin, c'est à l'excipit qu'est reprise l'écriture du mot fin : « Elle passa son index sur son front et, avec le sang qui maintenant y perlait, elle traça sur le pare-brise trois lettres majuscules : F, I, N. ⁸⁴ » On aura noté cependant qu'on peut observer quelques différences entre ces deux occurrences du motif de l'écriture du mot « fin ».

D'abord, la surface d'écriture du mot n'est pas la même, car elle correspond à l'environnement immédiat des personnages. De plus, l'occurrence initiale, soit celle de la *Variation IV*, est plus élaborée. En effet, l'instance de narration prend le temps de décrire le traçage des lettres. Cette pause descriptive crée un effet de loupe ; elle accentue l'importance de la scène. D'ailleurs, le fait que ce motif soit placé en incipit n'est pas un hasard : c'est par lui qu'on entre dans le texte, un peu à la manière du sujet dans la fugue musicale, d'où l'importance accordée au mot « fin ».

En outre, comme on l'a vu, qui dit fin dit début. Le personnage masculin voit la mort comme une échappatoire, une délivrance, mais aussi une promesse de retour, le retour vers le commencement.

L'enfance

Dans « Elles détestaient Madrid », l'enfance se voit évoquée lors des deux variations. Dans la *Variation IV*, l'homme étendu sur l'asphalte voit sa vie défilier devant ses yeux. Toutefois, les souvenirs liés à l'enfance semblent plus tenaces que les autres :

En revoyant tous ces épisodes de son passé, il se dit qu'il voudrait y retourner, oui, si seulement il pouvait retrouver ce temps révolu, avoir encore cet âge innocent, pour faire les choses autrement, peut-être, ou simplement pour vivre ces jours encore une fois, et courir dans les champs de maïs qui

⁸³ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 39.

⁸⁴ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 61.

s'étendent derrière la maison, et embrasser une autre fois toutes les filles qu'il avait un jour embrassées, au cinéma, dans le sous-sol de chez ses parents, dans la ruelle qui le menait à l'École, [...] et refaire l'amour pour la première fois, en tremblant en relevant encore pour la première fois la jupe de cette fille, et en enlevant sa petite culotte, et en s'excusant, gêné, d'avoir fait ça aussi vite, et de voir défiler un après l'autre ces instants de sa vie où tout était encore devant lui au moment où il venait de décider qu'il était arrivé au bout des choses et que tout serait derrière [...] ⁸⁵.

Cette évocation de l'enfance reste marquée par l'envie de retrouver l'innocence des premières expériences. En outre, l'enfance, dont les souvenirs remontent à la surface après l'accident, suit l'écriture du mot « fin », comme si l'homme, à la recherche de sa propre mort, retournait littéralement à son enfance, au début. Ainsi, la vie devient une poursuite de ces moments charnières dans l'espoir de les retrouver intacts. Cette idée de poursuite, au sein du motif de l'enfance, s'apparente à la réponse au sujet dans une fugue musicale, en raison de l'effet de contraste et de décalage qu'il produit ⁸⁶. L'enfance et la mort, se situant aux deux extrémités de la vie, mènent néanmoins l'une à l'autre. Le début et la fin se suivent et se poursuivent.

En revanche, dans la *Variation V*, l'évocation de l'enfance a plutôt l'air d'un constat à l'effet qu'il n'y ait pas de retour possible. Après son mariage, la femme se souvient de cette période bénie, et révolue :

Au moment de lancer le bouquet, elle l'avait vu dans les yeux de sa sœur, sa vie qui commence, elle qui embrasse des garçons par dizaine, elle qui fait l'amour pour la première fois, elle qui tremble au moment où un homme lui enlève sa petite culotte [...]. De voir sa sœur pleurer comme ça, désillusionnée avant même d'avoir pu goûter à l'illusion, morte avant même d'être née, elle s'était dit que tout n'était fait que pour passer et trouver sa fin quelque part, dans un trou. ⁸⁷

⁸⁵ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 40.

⁸⁶ ARROYAS, F. *La lecture musico-littéraire*, [...], p. 174.

⁸⁷ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 53.

Contrairement à son double masculin, cette femme n'espère pas retrouver l'innocence des débuts en se donnant la mort. La mort lui apparaît plutôt comme étant le moyen d'échapper à une vie désormais sans surprise. Du coup, le motif de l'enfance semble subir une inversion par rapport à la variation précédente. Non seulement on perçoit le motif à travers les yeux d'une femme, mais on constate avec elle l'impossibilité d'un retour vers le début. La femme fuit vers la fin plutôt que de poursuivre la quête du début. Cette inversion actantielle (la fuite vers le début versus la fuite vers la fin) ne va d'ailleurs pas sans rappeler le procédé musical de l'inversion, lequel consiste, dans un mouvement, en un renversement des intervalles.

Autres motifs mineurs

La nouvelle ne se résume pas à ces deux seuls motifs que sont la fin et le commencement. Plusieurs autres motifs se font écho par le biais d'évocations semblables ou d'énoncés similaires dans les deux variations.

Par exemple, les deux personnages évoquent les surnoms qu'ils reçoivent, ou qu'ils donnent à leur partenaire respectif. Dans la *Variation IV*, l'instance de narration explique que l'amante de l'homme gisant au sol le gratifiait de plusieurs noms, ce qui lui causait des ennuis quand elle voulait le contacter par téléphone : « Elle l'avait [le numéro] classé selon un surnom amoureux, avec lequel elle s'adressait à lui autrefois et que maintenant elle avait oublié. Dans les C pour Chouchou ? les O pour mon oiseau ? ou peut-être dans les H, pour mon hibou en sucre ? ⁸⁸ » L'utilisation de l'imparfait ainsi que le mot « autrefois » suggèrent que, pour le personnage, cette relation appartient bel et bien au passé, et qu'il convient d'en finir. Du côté de la mariée de la *Variation V*, quand elle réfléchit à ce qui l'attend, elle ne peut que voir son mari la saluer à son retour du travail : « Lui dirait bonjour chérie quand il rentrerait du bureau, elle demanderait comment a été ta journée aujourd'hui mon chouchou, mon oiseau ou alors mon hibou en sucre [...] ⁸⁹ ». Dans cette variation, toutefois, les surnoms affectueux sont évoqués dans un contexte

⁸⁸ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 41.

⁸⁹ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 52.

d'appréhension du futur. L'utilisation du conditionnel illustre le caractère improbable de ce futur, puisque la femme tente de le fuir par le suicide.

En quelque sorte, ce motif littéraire subirait ce qu'on pourrait appeler par analogie un rétrograde, c'est-à-dire qu'on commence par la fin pour aller vers le début. Pour l'homme, la situation amoureuse s'est déjà dégradée et ces surnoms ont disparu, car son amante les a oubliés. Pour la mariée, tout indique qu'une telle situation pourrait advenir dans sa vie future, si elle ne s'enfuit pas. Pour l'un, le fait est accompli ; pour l'autre, il reste à accomplir...

De même, autre écho familial, les tentatives de séduction surviennent deux fois dans chaque variation, et, presque toujours de la même façon : d'abord, on rappelle la ressemblance avec la photo de la mère du personnage, que ce soit avec les caissières ou la concessionnaire, ou la photo du père, avec les policiers. Ces êtres, très (trop ?) vite séduits offrent de tout quitter pour eux, ce que les deux protagonistes refusent, puisqu'ils doivent aller mourir. Ces épisodes à la limite de l'absurde surviennent paradoxalement tandis que les fugueurs cherchent à mettre fin à leurs jours. Ils servent donc de points d'ancrage entre les deux variations, puisqu'ils sont toujours repris textuellement, sans connaître de modifications autres que le changement de destinataire. D'une certaine manière, ces tentatives de séduction, bien qu'avortées, mettent un certain frein à la fuite vers la mort des protagonistes, font entendre les voix issues de chaque variation, lesquelles en arrivent au même point, puis permettent à l'homme et à la femme de réaffirmer leur volonté de mourir : « Il lui dit que c'était gentil, tout ça, il avait même envie de le faire, l'amour, avec elle. Mais il fallait qu'il y aille. Puis, lentement, entre ses lèvres, de manière à ce que personne ne l'entende, sauf lui-même peut-être, vraiment, c'est gentil tout ça, mais il faut que j'aille mourir.⁹⁰ »

Enfin, parmi les motifs qui viennent ponctuer les variations, celui de la symétrie demeure particulièrement prégnant. Dans la *Variation IV*, le narrateur précise que le personnage masculin « [...] détestait les choses asymétriques. Pour toute chose, il devait y avoir une

⁹⁰ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 47.

réponse identique ou complémentaire, et chaque fois qu'il faisait quelque chose, il se promettait de le refaire un peu plus tard, pour que son existence soit symétrique, avec la naissance et la mort à chaque bout.⁹¹ » Cet énoncé fort révélateur survient alors que le personnage tente de s'acheter un mètre de corde pour se pendre et qu'il en reçoit deux. On trouve aussi cette importance de la symétrie chez la femme de la *Variation V*. Pour celle-ci, il existe un équilibre entre la dimension de la traîne d'une mariée et l'amour entre deux personnes :

La longueur de la traîne de la mariée est un reflet de la grandeur de l'amour des époux, si bien que deux personnes s'aimaient plus que tout au monde, la traîne de la robe devrait être la chose la plus longue sur Terre, peut-être même assez grande pour qu'elle puisse en faire le tour plus d'une fois, et si deux personnes ne s'aimaient pas du tout, sinon qu'un peu, un seul centimètre de traîne qui pendrait sous la nuque de la mariée suffirait. Et puis c'était lundi, et le lundi, pour chaque mètre de dentelle, vous en receviez un autre, gratuitement.⁹²

Non seulement cette symétrie se retrouve dans l'amour entre deux personnes et la longueur de la traîne, mais aussi dans le rapport entre les deux variations de la nouvelle. Chaque tentative, chaque moyen entrepris pour mettre fin à leurs jours aboutissent à la résignation plus ferme de mourir de sorte que même si la cinquième variation ne commence pas avec l'impact, comme la quatrième, il subsiste une réelle concordance entre les variations de par les motifs qui sont repris et modifiés. Cette symétrie entre les deux variations vient créer de façon similaire à la fugue la réapparition de motifs. Ce rapport crée un effet de contrepoint.

Ces entrelacs de motifs littéraires ne sauraient offrir la complexité du contrepoint musical mais, sur un plan strictement formel, ils s'en rapprochent tout de même. En fait, on ne peut tout simplement pas résumer l'effet contrapuntique à la polyphonie que créent les variations de motifs ou les personnages. C'est plutôt dans l'homogénéité du sujet et dans la l'apparition et la réapparition de motifs que réside l'effet de contrepoint. Claire Pégon,

⁹¹ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 45.

⁹² CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 55.

dans *L'art de la fugue chez K. Ishiguro*, explique qu'on ne saurait se borner à conclure qu'un personnage égale une voix et que la superposition d'intrigues crée nécessairement un contrepoint. Au contraire,

[...] il est dans l'écriture fuguée musicale une homogénéité de composition, d'élaboration et de sujet sur laquelle toute la diversité de surface est fondée. [...] Ce changement d'angle permet de contourner les écueils d'une composition fuguée thématique. La voix n'équivaut plus à un personnage, mais correspond à une reprise par imitation, modulation ou contrepoint de la voix du sujet initial.⁹³

Cela revient à dire que l'analogie entre la fugue musicale et le texte littéraire réside, en partie du moins, dans la réapparition de motifs. Les motifs secondaires dont nous venons de faire état servent à appuyer le sujet fugué (ici, le motif de la fin) et y répondre par le biais du motif du commencement ; ils en sont l'exploration par l'utilisation de procédés spécifiquement littéraires tels que le récit répétitif et des formulations anaphoriques, par exemple. Qu'il s'agisse d'une grande appréhension face au futur ou de la remémoration de surnoms affectueux présidant à la fin d'une relation amoureuse ou, encore, des avances repoussées réaffirmant la détermination à mourir, ces motifs réitèrent l'idée de fuite par le suicide. Outre cet effet de contrepoint, l'ordre dans lequel sont narrés les différents éléments du récit, c'est-à-dire la position relative des motifs qu'il contient, rappelle un traitement stylistique semblable à celui de la fugue musicale.

L'organisation fuguée

L'examen des motifs dans « Elles détestaient Madrid » a indiqué qu'il y avait une certaine redondance de ceux-ci au fil des deux variations de la nouvelle. On a pu aussi constater que deux motifs priment les autres : celui de la fin et celui du début. Ceux-ci restent intimement liés : la fin, la mort, demeure le moyen par lequel les personnages cherchent à fuir et, dans leur fugue, le retour au début, parfois assimilé à l'enfance ou aux

⁹³ PÉGON, C. *L'art de la fugue chez K. Ishiguro*, Toulouse, Coll. « Interlangues, littératures », Presses universitaires du Mirail, 2004, p. 92.

premières expériences, apparaît comme le but à atteindre. Certes, l'apparition et la réapparition de ces motifs créent un effet de contrepoint, mais cet aspect n'est qu'une partie des possibilités que permet d'envisager l'analogie entre musique et texte. La fugue, écrite en contrepoint, est aussi construite selon une structure tripartite dans laquelle on observe un rapport entre un sujet et une réponse qu'on modifie. C'est donc à la lumière d'une analyse formelle tenant compte de ces paramètres que nous pourrions conclure si la fugue selon Guillaume Corbeil, dans sa structure même, peut ou non se comparer à la fugue musicale.

Sujet et réponse

Comme je l'ai mentionné dans le chapitre initial de ce mémoire, le sujet ou thème d'une fugue est l'unité cohésive de la pièce à partir de laquelle on construit toute la pièce musicale.

Dans « Elles détestaient Madrid », la fin qui se conçoit telle une recherche de la mort chez les protagonistes constitue le sujet central à l'œuvre. D'abord, cette quête ultime se situe au cœur des tribulations des personnages. Elle reste l'unité rassembleuse entre les deux quêtes mises en regard. Mais la marche vers la mort est aussi source de divergences entre les deux variations : le personnage masculin de la *Variation IV* souhaite mourir pour retrouver une partie de l'innocence qu'il associe à l'enfance et aux premières expériences. Pour le personnage féminin de la *Variation V*, la mort véritable permettrait d'échapper à une mort virtuelle, celle issue d'une vie rangée et répétitive. Ces différences dans le traitement du motif de la fin illustrent ainsi les modifications que peut subir le sujet.

De plus, l'écriture du mot « fin » avec le sang, placé dès l'incipit de la *Variation IV* agit telle une proposition pour la nouvelle entière. Tout comme dans l'exposition d'une fugue musicale, une première voix introduit le sujet, alors repris par une deuxième voix. En imaginant la superposition des deux variations, c'est-à-dire qu'on pourrait les lire simultanément, on voit tout de suite la reprise du sujet, cette fois du point de vue d'une enfant témoin de l'accident :

Puis, avec le sang qui perlait sur son front, il écrivit quelque chose sur le sol. La petite fille sur la robe de qui glissait toujours une boule de crème glacée à la vanille ne pouvait voir quoi. La femme qui était assise dans l'automobile non plus. Non parce qu'elle était trop loin de lui ou à moitié aveugle, mais tout simplement parce qu'elle ne regardait pas ce qu'il écrivait⁹⁴.

La reprise du sujet est ici entonnée par une seconde voix. Dans une perspective de superposition des deux variations, cette reprise survient après que le sujet eut été énoncé une première fois dans la *Variation IV*.

Toutefois, conformément à l'ordre d'apparition du sujet et de la réponse dans une fugue musicale, la *Variation V* commence avec l'énonciation de la réponse. Le début, soit le motif de l'enfance, se pose alors en réponse au sujet de la nouvelle. Dans une fugue musicale, la réponse constitue une reproduction du sujet transposé à un intervalle. Puisque les intervalles n'ont pas, à proprement parler, d'équivalents littéraires, la différence entre la « vraie » fugue et son ersatz littéraire tiendrait plutôt dans le fait que la réponse provoque un « effet de décalage et de déstabilisation⁹⁵ » par rapport au sujet. De fait, selon Arroyas,

[la] particularité de la réponse d'un sujet de fugue est qu'elle commence soit sur les dernières notes du sujet soit immédiatement après. Elle se situe également dans une autre voix que celle du sujet (dans l'exposition typique, le sujet apparaît dans chacune des voix [...] au moins une fois). C'est l'alternance ainsi que le changement de voix qui donnent à la fugue un caractère de conversation ou de dispute. Ces intervalles de ton et de temps séparant le sujet et la réponse forment un écart qui marque l'altérité, l'irréductibilité à l'unité donnant à la fugue l'effet caractéristique de fuite, de non-résolution.⁹⁶

Cette notion d'écart ou d'irréductibilité se fait sentir entre le sujet, ici la fin, et la réponse, soit l'enfance. En effet, une tension existe entre la fin entrevue dans la mort et l'enfance, généralement apparentée au début de la vie. Comment concilier ces deux éléments ? Chez

⁹⁴ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 49-50.

⁹⁵ ARROYAS, F. *La lecture musico-littéraire*, [...], p. 174.

⁹⁶ ARROYAS, F. *La lecture musico-littéraire*, [...], p. 174.

le personnage masculin, la mort semble synonyme de soulagement. Or, non seulement y a-t-il une opposition entre la mort et l'enfance, mais il subsiste aussi une non-résolution entre ces deux motifs. Avec la mort revient la nostalgie des débuts associés à l'innocence du jeune âge, créant un effet de circularité : pour vivre, il faut mourir et pour mourir, il faut vivre. De même, pour le personnage féminin, la mort protège des affres de l'habitude et de l'ennui. Par conséquent, dans les deux cas, il y a impossibilité de résolution.

Quant au mode d'exposition de la réponse, il survient alors que le sujet atteint ses dernières notes. La réponse apparaît donc en premier dans la *Variation V* du texte de Corbeil, où elle prend forme dès les premières lignes, par le biais de la jeune fille témoin de l'accident : « Quand l'homme tomba finalement sur le sol, la mère et la fille reprirent leur souffle, et ni l'une ni l'autre n'auraient pu dire à ce moment-là depuis combien de temps elle n'avait pas respiré.⁹⁷ » Dans ce cas, l'enfant témoin incarne le motif du commencement. En mettant les deux variations côte-à-côte, la *Variation V* entame la réponse immédiatement après que le sujet eut été énoncé dans la *Variation IV*. Puis l'inverse se produit. Après la réponse de la *Variation V*, le sujet se voit énoncé par l'homme qui trace le mot « fin » avec son sang.

Il va de soi que, dans un texte littéraire, le traitement sujet/réponse ne peut être exécuté aussi précisément que dans une fugue musicale, mais l'alternance entre fin et enfance au début des variations *IV* et *V* d'« Elles détestaient Madrid » laisse entrevoir une certaine organisation similaire à celle de la fugue musicale. Aussi ce traitement sujet/réponse permet-il d'envisager cette nouvelle en tant qu'organisation formelle tripartite, c'est-à-dire constituée d'une exposition, d'un développement et d'une strette.

Exposition

Dans une fugue musicale, l'exposition consiste en l'énonciation, dans chaque voix, du sujet et de la réponse. Ainsi, dans la *Variation IV*, l'exposition serait entamée dès l'incipit, avec l'écriture du mot « fin », enchaînant ensuite avec la réponse, soit quand

⁹⁷ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 49.

l'homme évoque des sons chers à son enfance : « En écoutant sa voix qui chantait toujours la musique de ce mot qui lui disait que tout était fini, il se rappela soudainement le petit carillon qu'il écoutait avant de s'endormir alors qu'il était encore enfant, couché dans son lit, après qu'il en eut remonté le mécanisme en tournant la manivelle dans le dos de son ours en peluche. ⁹⁸ »

L'exposition se termine sur les dernières lignes du paragraphe où la narration, filant la métaphore du carillon, réitère l'impossible résolution entre fin et début : « Oui, qu'il se dit, tant qu'il y aura quelqu'un pour remonter le mécanisme, il y aura toujours un commencement pour suivre la fin et le silence sera remis à plus tard. ⁹⁹ » Sur cet énoncé se conclut l'exposition, puisque s'ensuit l'analepse servant à expliciter le désir de mourir du personnage et les moyens qu'il préconise pour atteindre son but. La *Variation V*, quant à elle, connaît le déroulement d'une deuxième voix, laquelle accompagne la *Variation IV*, car elle commence en énonçant une réponse au sujet, c'est-à-dire la scène narrée à travers les yeux de la fillette à la crème glacée.

Évidemment, la nature du texte littéraire, soit une succession de mots et non une simultanéité de notes, fait qu'il ne peut y avoir parfait ajustement entre les deux voix ; le silence ne peut être dit dès la première apparition de la deuxième voix, alors que la première annonce le sujet. Toutefois, tout comme dans l'exposition d'une fugue musicale, la deuxième voix énonce ici sa réponse, avant d'y aller d'une deuxième énonciation du sujet : un rappel de l'homme écrivant le mot « fin » avec son sang. De même que dans la *Variation IV*, l'exposition de la *Variation V* se termine lorsque le sujet s'est fait entendre pour une deuxième fois.

Développement

Le développement d'une fugue musicale constitue un lieu d'exploration où le sujet subit des modifications telles que l'inversion, l'augmentation, la diminution ou le rétrograde.

⁹⁸ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 40.

⁹⁹ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 41.

Dans la nouvelle de Corbeil, le développement correspond à la quête de la fin par le suicide qu'entreprennent les personnages. Ils testent divers moyens, mais la plupart d'entre eux échouent, celui de la surdose de médicaments ou de saut du pont entre autres, et ne font que les ramener sur leurs propres pas. Identifier les procédés de modifications du thème dans la nouvelle devient ainsi pratiquement impossible. D'une part, nous ne pouvons nous fier aux procédés déployés dans l'*Art de la fugue* de Bach en faisant correspondre les variations car, comme nous l'avons dit, l'ordre dans lequel se succèdent les parties de cette œuvre ne fait toujours pas l'unanimité. D'autre part, tenter de comparer les moyens choisis par chacun des personnages pour se suicider avec les procédés musicaux de modification serait périlleux. Chercher la mort par surdose de médicament ou se jeter du haut d'un pont ne peut être assimilé à une inversion ou à une augmentation, par exemple. Néanmoins, une tendance se dégage du côté des tentatives de suicide des personnages. Chacune d'elles se clôt par un paragraphe narratif une scène similaire : celle des avances repoussées, puis de la réaffirmation du désir de mourir. Du coup, le retour systématique du motif du commencement et l'irrépressible besoin d'en finir accentuent l'impression d'un temps cyclique, d'une roue qui tourne sans s'arrêter, et de la répétition propre à la fugue musicale.

La strette et la pédale

Dans la composition d'une fugue musicale, la strette est en réalité un resserrement des intervalles temporels entre les voix. Chaque voix entre tour à tour de façon rapprochée, de manière à se superposer. La strette donne ainsi l'impression que la musique s'accélère. Si deux lignes mélodiques peuvent se superposer, le récit littéraire, en raison des mots qui le composent et qui se succèdent, ne peut que s'en rapprocher vaguement. On parlera donc d'effet de strette.

Dans la nouvelle de Corbeil, l'effet de strette propre à la *Variation IV* arrive au dernier paragraphe (p. 47), et, dans la *Variation V*, après la dernière tentative de suicide (p. 60). Au sein de ces passages – qu'il serait idéal de pouvoir superposer – la voix des

personnages se dédouble pour créer une impression d'accumulation et d'entrées successives. Alors que le personnage masculin sort de la quincaillerie avec ses deux mètres de corde, il semble se diviser ; ses pensées et son être physique font désormais deux, tandis qu'il entre dans cet état que la psychologie moderne appelle la dissociation : « Pendant que lui s'apprêtait à traverser la même rue qu'elles avaient traversée une minute plus tôt, ses pensées étudiaient la hauteur du plafond et se disaient que oui, deux mètres, c'était juste assez long. ¹⁰⁰ » Malgré cette dissociation, le personnage n'a qu'un but : trouver la mort.

À cela, il faut superposer la strette de la *Variation V*. La jeune femme se dédouble également : « Elle avait à peine fait entrer la clé dans le démarreur et quitté la cour du concessionnaire que déjà, elle se voyait sur le pont. ¹⁰¹ » En pensée, le personnage anticipe sa mort prochaine. Cette multiplication des entrées effectuées par le dédoublement des personnages atteint son point culminant au moment de l'impact. Toutes les quatre, les deux corps et les deux esprits, se réunissent pour ne former qu'une seule entité : « Elle sortit de la voiture et marcha vers lui. Elle le regardait dans les yeux. Ils avançaient lentement l'un vers l'autre, en marchant au même rythme, et à un moment ils furent tellement près que l'une se confondit avec l'autre, comme si une seule personne, épuisée, s'était couchée sur un miroir. ¹⁰² »

Cette fusion de quatre entités, sur un plan littéraire et actantiel, pourrait être comparée à une pédale et un retour à la tonique en musique. La rencontre avec la fin permet le retour au sujet de départ de la nouvelle : la fin des personnages lors de la collision. Désormais, les personnages semblent parler d'une seule voix, un peu à la manière d'une pédale : « Ce retour au point de départ s'accorde avec la notion d'infini propre au processus de variations perpétuelles qu'impliquent les imitations d'un sujet de fugue ¹⁰³ ». Cette pédale,

¹⁰⁰ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 47.

¹⁰¹ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 60.

¹⁰² CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 61.

¹⁰³ ARROYAS, F. *La lecture musico-littéraire*, [...], p. 194.

Françoise Escalé l'entrevoit telle une pause : « La vitesse narrative ralentit. L'histoire cède la place à l'échange de propos et à la méditation. ¹⁰⁴ » En fait, la chute de la nouvelle, en douceur et plutôt réflexive, renvoie au motif de la quête de la mort ; la fin anticipée a été évitée par cette rencontre entre les deux personnages ; celle-ci marque un nouveau début pour eux qui n'en entrevoyaient plus : « La femme qui portait une robe de mariée demanda à l'homme comment tout ça, ça devait se terminer. L'homme qui tenait deux mètres de corde lui dit qu'il n'en savait rien. Puis, en regardant le mot qu'ils avaient écrit, lui sur l'asphalte, elle sur le pare-brise de sa voiture, il dit que leur histoire, elle était déjà finie, au fond. Il ne restait plus qu'à trouver comment elle commençait. ¹⁰⁵ » Encore une fois, une impression d'éternel retour est créée, de sorte que la fin se voit toujours remise à plus tard.

La nouvelle de Corbeil n'obéit pas en tous points à la forme de la fugue musicale, notamment parce que l'apparition et la réapparition des motifs ne subissent pas un traitement aussi complexe que celui qui y est réservé au sujet et à la réponse. Toutefois, il existe bel et bien un effet de contrepoint analogue à celui d'une « vraie » fugue. Le motif de la fin, sujet de la nouvelle, s'adonne à un jeu de chassé-croisé avec celui du commencement, réponse du texte de Corbeil. De même, la nouvelle ne souffre pas trop de la comparaison entre sa structure narrative et celle, tripartite de la fugue musicale. Ce texte, malgré ses « limites », comporte une exposition où le sujet et la réponse sont énoncés, puis une strette et une pédale permettant un retour à la tonique, c'est-à-dire au ton de départ, un ton propice à la rencontre entre deux personnages que tout, finalement, rapproche.

¹⁰⁴ ESCAL, F. *Contrepoint : musique et littérature*, [...], p. 176.

¹⁰⁵ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 61.

Chapitre 3

Fugue et relais identitaires dans « Le relais »

La deuxième et dernière nouvelle que j'analyserai s'intitule « Le relais ». Cette nouvelle, au sein du recueil de Guillaume Corbeil, joue un rôle important puisque, d'une part, elle se situe à la toute fin du recueil. D'autre part, « Le relais » demeure la plus longue des nouvelles. Elle totalise quarante-cinq pages, subdivisées en neuf variations. Ces deux éléments permettent de croire que cette nouvelle s'avère prépondérante puisque, non seulement elle confère un sens à des indices, à des échos insérés dans d'autres textes précédents, mais elle donne aussi à saisir des clés de lecture quant aux divers motifs actantiels du recueil. Selon Jean-Pierre Boucher, une nouvelle longue placée à la fin d'un recueil a « valeur d'apothéose ¹⁰⁶ », car toute la lecture du recueil constitue une montée progressive vers celle-ci. Mais, par-delà une compréhension générale du recueil de Corbeil, « Le relais » obéit à une logique d'analyse musico-littéraire en raison de son titre, lequel ne va pas sans rappeler le relais des sujets, réponses et contre-sujet dans les voix d'une fugue. Or, qu'en est-il vraiment ? « Le relais » pourrait-elle reproduire des éléments de la fugue musicale ?

D'abord, je propose de résumer sommairement chaque variation composant la nouvelle. Ensuite, je me pencherai sur les motifs dramatiques de la fugue, pour enfin chercher à mettre en lumière les aspects formels similaires à ceux de la fugue musicale.

« Le relais »

La *Variation IX* de la nouvelle, la première, présente Ampère 12 V, une ampoule d'un phare, dotée de conscience, qui garde la mer. Avec sa mère, l'autre ampoule du phare, il

¹⁰⁶ BOUCHER, J-P. *Le recueil de nouvelles : Études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides, 1992, p. 17.

illumine l'horizon à relais. Ampère 12 V observe le va-et-vient des vagues et se prend à envier leur quête, c'est-à-dire celle de la recherche de complétude en poursuivant leur contraire. Les vagues tentent de prendre la terre, mais finissent toujours par repartir.

Dans la *Variation X*, Véronika Nirhové admire un pré pour tenter d'oublier l'eau qui entoure son île. La mer qu'elle ignore n'est pas sans rappeler l'homonymie avec le mot mère, sa mère en fait dont elle aimerait oublier la mort tragique. Dans le vacarme des trains qui passent au milieu des champs, Véronika en arrive à faire abstraction de sa propre existence.

La variation suivante, *XI*, remonte un an avant la mort de la mère de Véronika. La mère amène sa fille visiter la Capitale. Véronika est fascinée par l'aquarium qu'elle fréquente à plusieurs reprises. Sa mère ne l'accompagnera toutefois pas la dernière journée en prétextant une migraine. Ce mensonge n'en constitue qu'un de plus parmi une longue série ayant évité à la mère d'annoncer de mauvaises nouvelles, comme la perte d'un emploi. Cette fois, la mère de Véronika s'en va à la plage, car elle a besoin d'aller à la rencontre de la vérité, de l'Océan, lequel ne saurait être imité par un bâtiment plein d'eau.

La *Variation XII* présente le père de Véronika Nirhové. Celui-ci regarde les plis dans les draps du lit où sa fille a dormi et y lit les songes qui sont venus la visiter. Il se rappelle un rêve qu'elle lui avait raconté avant la mort de sa femme. Véronika disait s'y tenir debout devant l'Océan avec ce qui semble être Ampère 12 V. Ensemble, ils regardaient le spectacle des vagues. Le père de Véronika croit que les rêves sont comme les vagues : ils partent pour mieux revenir plus tard. Puis une analepse ramène le récit au moment où le père de Véronika n'avait que 16 ans. Ce dernier s'était engagé sur un navire marchand pour éviter le service militaire, alors que son propre paternel avait été un vaillant soldat.

La *Variation XIII* narre l'enrôlement du grand-père de Véronika Nirhové. Une semaine après l'engagement, ce dernier se marie et, pendant la cérémonie, la guerre est déclenchée et les soldats, réquisitionnés. Le marié part le jour même pour la guerre. La *Variation IV* se déroule six ans après la mobilisation militaire. Le grand-père est de retour, sain et sauf. Il s'attend à ce que sa femme lui saute dans les bras. Plutôt, à la porte de la maison, c'est un petit garçon qui lui ouvre. Constatant qu'il ne peut être le père de ce garçon – le

mariage n'ayant jamais été consommé – le soldat repart. Il se réfugie dans un hôtel, où il met fin à ses jours. Or, pendant l'absence de son mari, la grand-mère de Véronika s'était portée volontaire dans un hôpital. La *Variation XV* retrace cette première année de travail bénévole. Le peu de repos qu'elle se permet la poursuit alors dans ses rêves, de sorte que la femme en vient à se dédoubler : « Ses songes et la réalité étaient tellement identiques qu'il n'y avait plus aucun moyen de savoir si elle était vraiment en train de faire quelque chose ou simplement d'y rêver.¹⁰⁷ » Un jour, un soldat défiguré et muet arrive à l'hôpital. On le surnomme le Lieutenant sans nom et sans patrie. La grand-mère est fascinée par lui puisqu'elle y voit la mort de son propre mari ; elle fait donc l'amour avec ce soldat. Tout de suite après leur étreinte, elle tue le lieutenant et s'enfuit. Plus tard, elle raconte au fils qu'elle a de cet officier que son père est mort à la guerre. Quand elle apprend que son époux s'est suicidé, elle en conclut que l'homme de sa vie est mort deux fois.

À la *Variation XVI*, on accompagne le père de Véronika, lequel s'est engagé sur un bateau. Sur l'eau, il n'a plus l'impression d'exister puisqu'il n'appartient à aucun monde. L'homme a le mal de mer et ne cesse de vomir, comme si l'Océan l'aspirait. Et quand il ne vomit plus, il s'enfonce le doigt dans la gorge pour recommencer. Avec le temps, le père de Véronika se met à rétrécir jusqu'à ce qu'il puisse entrer dans une boîte d'allumettes. Il devient si petit qu'on lui construit un bateau avec la boîte et un mouchoir qu'on laisse flotter dans la cuvette. Dans cette fiction qu'il se crée, il a l'impression de se réveiller d'un long sommeil. La *Variation XVII*, soit l'avant-dernière, relate la rencontre entre le père et la mère de Véronika. L'homme, devant la beauté de la femme, se remet à manger et à grandir. Puis lorsqu'elle le voit, elle se reconnaît en lui si bien qu'elle « [...] [a] l'impression qu'il l'avait traversée et qu'il [est] maintenant derrière elle, ou qu'elle [est] en lui¹⁰⁸ ».

La dernière variation, la *XVIII*, effectue un retour sur l'enfance de Véronika. Celle-ci vivait sur une île avec sa mère avant que cette dernière meure noyée. Véronika prend conscience de la jalousie qu'elle a toujours éprouvée envers sa mère. Elle aurait aimé que

¹⁰⁷ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 115.

¹⁰⁸ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 131.

les rôles soient inversés pour être la femme de son père. Aujourd'hui, Véronika va se coucher près de son père et guette l'ombre derrière la porte, car elle elle-même épiait ses parents dans leur sommeil : « Elle se dit que c'est comme si elle voyait le recto et le verso des choses en même temps, le monde dans sa totalité.¹⁰⁹ » Mais cette sensation de complétude reste éphémère. Véronika ne peut exister que dans l'incomplétude. Elle ne peut se fuir qu'en faisant face au spectacle qu'elle a toujours tenté de fuir. La *Variation XVIII* se clôt par la description de Véronika, face à la mer, observant les vagues qui viennent se briser aux pieds de la falaise où se tient le phare.

Motifs dramatiques de la fugue

Si, dans « Elles détestaient Madrid », le motif dramatique de la fugue semble être celui d'une volonté de se donner la mort, qu'en est-il pour « Le relais » ? Les six personnages des neuf variations fuient tous quelqu'un ou quelque chose. C'est d'ailleurs, mis à part leurs liens familiaux, le point commun entre eux. Cette fuite se relaie de génération en génération, mais tous ne fuient pas la même chose ni ne prennent les mêmes moyens pour y parvenir.

Recherche et fuite identitaire

La complexité de la nouvelle réside dans le relais qui s'effectue entre les personnages. Non seulement existe-t-il une filiation entre eux, mais il semble qu'ils soient tous pris d'un malaise identitaire comparable. Pour la plupart, ce malaise engendre la fuite ou la poursuite.

Le relais entre la fuite et la poursuite s'incarne rapidement dans la première variation de la nouvelle, soit la *Variation IX*, dans le motif des vagues. Ampère 12 V, le personnage

¹⁰⁹ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 133.

de cette variation, a réussi à se doter de la parole grâce à un alphabet de neuf lettres qu'il s'est constitué. Ce dernier lui permet d'exprimer son impression d'incomplétude :

Avec la régularité d'un métronome, celui qui se nommait Ampère 12 V et sa mère s'échangeaient à tour de rôle la vigie de l'Océan de manière à ce que jamais aucune lumière n'éclaire le large. Il s'agissait d'un geste méthodique et précis : au moment où sa mère, dans la rotation de sa tête, surveillait le radian que lui surveillait déjà, et seulement là, Ampère 12 V en profitait pour cligner des yeux.¹¹⁰

Ampère n'est que la moitié d'un tout, puisque ce n'est que lorsque sa mère éclaire l'Océan qu'il peut cesser de le regarder. Cette incomplétude se voit aussi illustrée dans l'opposition marquée entre immobilité et mobilité. Dans cette variation, Ampère voit les vagues s'échouer à ses pieds :

[Les vagues] s'étiraient pour avancer le plus loin possible sur le sable et les cailloux, et comme ça repousser un peu plus la limite de l'Océan. [...] Si les vagues réussissaient l'espace d'un instant à quitter le territoire de l'Océan et à s'avancer dans celui du Continent, tout de suite elles pénétraient le sol. Elles essayaient de s'y accrocher, pour y rester, mais elles finissaient toujours par en ressortir.¹¹¹

Les vagues, libres, décrivent un parcours alors qu'Ampère 12 V est confiné à l'immobilité. Ampère 12 V ne peut donc saisir le monde que par ce qui l'entoure, d'où l'importance des vagues. Il continue de les scruter afin d'en reconnaître une qu'il a déjà vue. Toutefois, cette fuite par projection amène le constat que tout n'est pas absolu. Les vagues demeurent uniques et ne se répètent pas.

Cette fuite s'accompagne d'une recherche de compréhension du monde : « C'est pour cette raison qu'Ampère 12 V attendait de reconnaître une vague qu'il avait déjà vue. Parce qu'il savait que le jour où ça se produirait, le cycle serait complété et que tout le reste ne serait plus qu'une reprise de tout ce qu'il aurait alors vécu.¹¹² » Lorsque les

¹¹⁰ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 89.

¹¹¹ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 90.

¹¹² CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 94.

vagues se répéteront, le cycle sera terminé. Comme toute chose, Ampère 12 V comprend qu'il est voué à la recherche de l'absolu.

La *Variation IX* joue un rôle important, car elle aborde le sujet de l'identité ; elle l'introduit et le pose tel un enjeu, tel le motif principal de la nouvelle. Le motif de la mer, et par extension des vagues, porte celui de l'identité en reflétant l'image des personnages, comme le ferait un miroir dans lequel ils perçoivent leur vacuité. Or, parfois, la mer devient aussi point de fuite.

L'Océan : point de fuite ou de poursuite

L'Océan, par son étendue en apparence sans limite, représente l'insaisissable, l'absolu et le néant tout à la fois¹¹³. Dans « Le relais », l'Océan joue plusieurs rôles. Parfois, pour certains, il incarne la promesse de fuite alors que, pour d'autres, il constitue le reflet de leur incertitude. L'Océan, écrit avec une majuscule dans la nouvelle, acquiert presque dans certaines variations le statut de personnage.

Il faut mentionner qu'à cause de sa brièveté et de son principe d'économie, la nouvelle, plus encore que le roman, investit symboliquement les lieux diégétiques. Selon Christiane Lahaie, dans *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*,

la nouvelle mettrait en place un réseau de figures et de motifs qui, à force de répétition, finiraient par produire du sens [...]. Ce trait constitutif du discours nouvellier permet de conclure [...] que le genre use de stratégies de spatialisation spécifiques. Les lieux présents dans la nouvelle en sont affectés, tant dans leur prégnance que dans leur nature.¹¹⁴

¹¹³ CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. « Océan-mer », *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éd. Robert Laffont / Jupiter, 2004, p. 684.

¹¹⁴ LAHAIE, C. *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, 2009, p. 62.

Tel est le cas de l'Océan dans la nouvelle de Corbeil, sa récurrence indiquant un lien indéniable avec la quête et l'état psychologique des personnages.

Comme je l'ai mentionné, la *Variation IX* pose l'Océan comme étant le lieu de l'insaisissable, mais aussi comme le reflet de la vie : les vagues suivent leur cours jusqu'à ce qu'elles aient complété leur cycle. Seulement alors, elles ont la certitude d'avoir terminé leur quête. Ampère 12 V y voit sa propre incomplétude. Sa quête : devenir entier.

Le malaise identitaire dont sont affligés les personnages débute avec la rencontre des grands-parents de Véronika Nirhové. Dans la *Variation XIII*, le grand-père de Véronika décide un matin de s'enrôler dans l'armée. Cette journée aux allures anecdotiques finit cependant par avoir de graves conséquences. Elle s'avère l'élément déclencheur du malaise identitaire que se relaient les personnages. L'homme qui s'est enrôlé devait, une semaine plus tard, se marier avec sa fiancée, la grand-mère de Véronika. Le déclenchement de la guerre la journée même du mariage amène le grand-père à endosser deux rôles à la fois, celui de mari et celui de soldat :

Puis, pendant que la langue du marié se tortillait et s'entremêlait à celle de son épouse pour se livrer à la partie du sacrement à laquelle venait de l'inviter le prêtre, le sous-lieutenant qui portant son arme à droite et qui s'était tenu à gauche du lieutenant lui posait un casque kaki sur la tête, et l'autre enfilait à travers les ganses du pantalon kaki une ceinture kaki, ornée de cartouches dorées et au bout de laquelle pendait une arme de combat de gros calibre.¹¹⁵

Cet enchevêtrement d'identités sème la confusion, voire fait surgir le comique : l'organiste joue l'hymne national et la marche nuptiale en même temps. Le prêtre fait un salut militaire de la main droite et une croix de la gauche. La grand-mère de Véronika pleure à la fin de la cérémonie en ne sachant pas si elle est émue par le mariage ou par le départ de son époux à la guerre.

À son retour de la guerre, à la *Variation XIV*, le grand-père de Véronika est confronté à la réalité de son absence. Lorsqu'il arrive chez lui, une mauvaise surprise l'attend et le pousse à se donner la mort, ce qui ne manque pas d'ironie, vu qu'il a sur vécu à la guerre :

¹¹⁵ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 108.

En gardant les yeux rivés sur les gros plans qui montraient le visage des acteurs interprétant des soldats tout aussi faux que l'homme qu'il avait cru être, sur les travellings qui montraient les décors d'une guerre tout aussi inventée que cette existence qu'il avait cru vivre, sur les mouvements des caméras en direction desquelles tout ce mensonge était dirigé de la même façon que ce monde qu'il s'était imaginé n'avait existé que pour lui seul, il attacha son arme à la patère. Il y posa le casque et le manteau qu'il avait pris sur le cadavre du premier homme qu'il avait abattu, puis il tira sur la ficelle qui reliait sa main et la gâchette. Il fit un salut militaire et ce fut tout.¹¹⁶

La mort devient le moyen d'échapper à l'incohérence entre la vie réelle, celle de la femme et de l'enfant qui n'est pas le sien, et la vie imaginée, c'est-à-dire « [...] cette femme qui n'avait existé que pour lui [...].¹¹⁷ » En se suicidant, le grand-père de Véronika montre l'impossibilité, pour lui, de relier les parties de sa vie pour en faire un tout cohérent.

Quant à la grand-mère de Véronika, elle se situe à l'opposé de son mari. Durant l'absence de celui-ci, elle travaille d'arrache-pied dans un hôpital de guerre, de sorte que, pour rattraper le retard qu'elle prend vu l'ampleur de la tâche, elle se met à travailler dans ses rêves aussi. Ainsi, sa réalité de dédouble. À sa vie réelle se superposent des songes : « Ces deux vies identiques qu'elle menait en même temps avaient fini par s'entremêler, et chacune était désormais le miroir de l'autre, sans que ni l'une ni l'autre soit véritablement le reflet ou le reflété.¹¹⁸ » Cette dualité finit par poser problème lorsqu'elle rencontre le Soldat sans visage, sans nom et sans patrie. Le flou identitaire qu'incarne l'inconnu incite la grand-mère de Véronika à y projeter l'absence de son propre mari. De plus, cet homme néant ravive la dualité qui coexiste en la femme. La grand-mère de Véronika, auprès du Soldat sans nom et sans patrie, est envahie de sentiments contradictoires, où se combinent vertu, fidélité, stupre et fornication. Bientôt, la grand-mère de Véronika cède au désir charnel, à la fois dans la vie réelle et dans la vie rêvée. La superposition des actes sexuels crée une impression de complétude, d'entière :

¹¹⁶ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 112.

¹¹⁷ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 111.

¹¹⁸ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 115.

Pendant tout ce temps, elle avait continué de sentir le va-et-vient que faisait en elle le membre du lieutenant sans nom, sans patrie et sans visage dans cet autre hôpital dans lequel elle se trouvait en même temps. Et maintenant elle sentait en elle, ou plutôt en elles, le membre des deux lieutenants sans nom, sans patrie et sans visage. Pendant que l'un venait, l'autre allait, et quand il allait, l'autre venait. [...] L'un battait à contretemps de l'autre, comme s'il lui répondait et l'invitait à lui répondre. Les sensations de ses deux corps se mêlaient les unes aux autres pour ne plus former qu'une seule jouissance.¹¹⁹

De cet acte, complet et entier, naît un enfant : le père de Véronika, dont elle taira l'origine. Ainsi, à l'opposé du grand-père de Véronika, la grand-mère vit par le mensonge, qu'elle finit d'ailleurs par intérioriser :

La vraie vie, qu'elle se répétait souvent pour s'en convaincre, c'est celle qu'on se raconte, et la filiation ne vient pas du sang qui coule dans nos veines, non, mais de cette histoire dont on est le héros et de laquelle on croit provenir. L'origine n'est pas biologique, mais narrative. Nous naissons tous d'un mensonge et c'est à partir de lui qu'on s'expliquera tout le reste.¹²⁰

Ce mensonge entraîne le malaise identitaire que se relaient les autres personnages.

Le père de Véronika, né de l'union entre sa mère et le Soldat sans nom et sans patrie, ne se retrouve pas dans ses supposées origines. Contrairement à son père fictif, il ne ressent aucun patriotisme : « Mais maintenant, assis devant son miroir, en tenant la photo à côté de son visage, il avait l'impression de ne rien avoir en commun avec cet homme. ¹²¹ » Le père de Véronika reste aux prises avec un flou identitaire. L'incapacité de choisir le pronom convenable comme sujet du verbe « partir » illustre à quel point il n'arrive plus à se définir :

et c'est pourquoi, debout devant la page sur laquelle il écrirait finalement *Je pars* et rien d'autre, il avait pensé écrire plutôt *Je meurs*. Mais il s'était demandé s'il ne devait pas plutôt écrire *Je suis né*. En vérité ce qu'il aurait dû écrire, c'était *Il meurt*, s'était-il dit une fois dans la rue. Mais il s'était promis de ne pas rebrousser chemin. Il avait continué sa route, avec comme seul

¹¹⁹ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 120.

¹²⁰ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 122.

¹²¹ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 104.

regret cette petite note sur laquelle il n'avait pas écrit le bon pronom personnel ni le bon verbe.¹²²

Dans sa fuite, il cherche à se fuir lui-même, fuir ce qu'il est et n'est pas tout à la fois. Qu'il ne se retrouve pas dans celui qu'il croit être son père est normal, mais les deux ont en commun qu'ils n'acceptent pas la fiction imposée par quelqu'un d'autre. Ce désir d'autodétermination et cette quête de liberté marque l'entrée en jeu de l'Océan.

En effet, le père de Véronika s'engage sur un bateau pour fuir celui qu'il n'est pas : « Il s'approcha des membres de l'équipage qui reluquaient les cuisses des prostituées du port et il se dit que oui, c'était cela qu'il voulait, vivre en dehors du monde et du temps, s'abstraire du livre qui raconte, racontait et racontera l'histoire du monde et dans lequel, sans qu'il l'ait jamais demandé, il était un personnage.¹²³ »

L'Océan devient dès lors un élément purificateur. Sur celui-ci, le père de Véronika s'extraît du mensonge qui le constitue. L'Océan se présente tel un trou sans fond, une étendue où la fiction de l'homme est aspirée : « Le ciel et la mer se fondaient l'un dans l'autre et ne formaient plus qu'une seule et même chose, une masse gigantesque et monstrueuse, si grande qu'elle l'engloutissait corps et âme, qu'elle l'avalait.¹²⁴ » La béance, les insaisissables limites du l'Océan en font un lieu d'anéantissement, mais aussi de pureté, de réalité. L'Océan avale l'homme jusqu'à ce qu'il se vide de sa substance, quitte à frôler la disparition.

Le père de Véronika, qui n'a cessé de vomir, a rapetissé puisque qu'il s'est vidé. Désormais, il semble enfin libre de se reconstituer. Il fonde sa nouvelle identité sur une représentation de son existence. Du coup, il peut contrôler tous les aspects de sa vie. La construction d'un petit bateau flottant sur les eaux de la cuvette d'un grand bateau tient d'ailleurs de la mise en abyme, procédé d'imitation et de variation.

¹²² *Idem.*

¹²³ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 123.

¹²⁴ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 124.

On aura compris que le couple qu'incarnent les parents de Véronika reproduit le refus de la fiction comme partie intégrante de leur vie. Si le père n'accepte pas le mensonge qui le constitue au départ, la mère de Véronika se soumet aux entrelacs de sa vie réelle et de sa vie fictive. De fait, devant les mauvaises nouvelles, la mère de Véronika sent le besoin de mentir. Cette vilaine habitude se transforme rapidement en *modus vivendi*, si bien que le personnage que la mère s'est créé prend le pas sur la femme réelle : « Devant sa fille, la mère de Véronika Nirhové ne faisait plus les choses comme elle les aurait faites naturellement, mais comme elle les aurait faites si elle avait été quelqu'un d'autre.¹²⁵ »

Le « personnage » de l'Océan apparaît alors qu'elle amène sa fille à l'Aquarium. Véronika est fascinée par ce lieu décrit comme une « prétention de regrouper tout l'Océan dans un seul bâtiment »¹²⁶. L'Aquarium s'oppose à l'Océan parce qu'il n'en est qu'une copie à moindre échelle. En réalité, « l'Océan est plus grand que l'homme¹²⁷ ». L'attirance de Véronika pour l'Aquarium ne surprend pas. Tout ce qu'elle a connu repose sur la fiction. À l'opposé, la mère préfère l'Océan, le vrai. Aucun mensonge n'y résiste alors qu'à l'Aquarium, on persiste à « nier l'absurdité de la condition humaine¹²⁸ », celle de la fiction que s'inventent les hommes pour accepter la réalité.

On peut supposer que la mort de la mère de Véronika contribue à renforcer l'image de l'Océan en tant que reflet de la réalité. En effet, quelques années plus tard, la mère meurt noyée alors que son voilier aurait chaviré. D'une certaine façon, la mère qui s'était construit une identité fictive est morte avalée par le trou noir de l'Océan. Celle qui s'est mirée y a vu sa propre mort.

Si la fuite de la mère s'accomplit à travers le mensonge qu'elle se crée, Véronika, quant à elle, fonde sa fuite sur le déni de son existence même. Bien qu'elle vive sur une île, elle refuse de voir l'Océan qui a causé la perte de sa mère. Elle préfère s'inventer un monde

¹²⁵ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 99.

¹²⁶ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 101.

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ *Idem.*

où la mer recule au profit des champs, où elle n'existe plus. Tirillée entre le désir de disparaître et d'être tout à la fois, elle souhaite venger la mort de sa mère dont elle tient responsable son père. Décidée à le tuer, elle enfile une robe bleue aux motifs de poissons ayant appartenu à sa mère, vêtement qui rappelle l'aquarium qu'elle a visité jadis. Cette véritable « mise en scène » prend le pas sur la réalité. Plus encore, en entrant dans la chambre de son père qui dort, la jeune fille reproduit les gestes que sa mère avait déjà posés : « Doucement, pour ne pas réveiller son père qui dort toujours, elle s'approche de son ventre et y dépose sa tête. En levant les yeux, elle se dit que, ce qu'elle voit en ce moment, c'est exactement ce que sa mère voyait lorsqu'elle était couchée dans cette même position.¹²⁹ » Dans sa fiction, Véronika devient la mère, l'épouse, et lui permet de se réconcilier avec la réalité :

En se souvenant de ce qu'elle voyait alors qu'elle espionnait sa mère et son père autrefois, elle a maintenant l'impression de se voir elle-même, là, dans l'ancienne robe de sa mère, bleue avec des motifs de poissons, les cheveux remontés sur la nuque, et comme elle enviait sa mère autrefois, voilà qu'elle s'envie elle-même. Ici, dans la chambre de son père, elle est en même temps mère et fille, jalousée et jalouse, envieuse et enviée, désirée et désirante, œil et vue. Elle se dit que c'est comme si elle voyait le recto et le verso des choses en même temps, le monde dans sa totalité.¹³⁰

Cette réconciliation souligne la fin de sa quête identitaire. Les deux parties qui composent le personnage, soit le réel et le fictif, s'harmonisent. Pour un instant, la fuite ou la poursuite ne sont plus nécessaires. Hélas, cette impression de plénitude n'est que temporaire : « Nous ne sommes tous que la moitié d'une réalité plus grande, mais la vérité c'est que nous sommes voués à rester ce que nous sommes pour toujours, inachevés sans l'autre que toute notre vie nous aurons cru nous avoir manqué, parce qu'à peine l'aurons-nous approchée, cette moitié manquante, elle nous glissera entre les doigts et disparaîtra.¹³¹ » La fuite et la poursuite sont motivées par ce besoin de complétude, mais l'Océan agit pour les personnages tel un miroir reflétant l'inadéquation de ce qu'ils

¹²⁹ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 133.

¹³⁰ *Idem*.

¹³¹ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 91.

croient être et de ce qu'ils sont en fait. Tous les personnages de la nouvelle tentent d'atteindre l'entièreté. Mais, tôt ou tard, ils doivent reprendre leur quête depuis le début, comme dans un cycle dont les reprises semblent infinies.

Organisation fuguée

Comme on l'a vu dans « Elles détestaient Madrid », une nouvelle peut créer un effet de contrepoint et être construite de façon similaire, en trois parties, tout en ne pouvant recréer exactement la forme complexe que constitue la fugue musicale. Qu'en est-il de « Le relais » ? Cette nouvelle beaucoup plus dense et longue que la précédente présente certainement quelques caractéristiques comparables à la fugue musicale.

Contrairement à « Elles détestaient Madrid », qui ne contient que deux variations, il paraît peu probable que les neuf variations contenues dans « Le relais » consistent en autant de voix. Bien sûr, chaque variation constitue la voix d'un personnage, mais il serait étonnant que ces voix puissent être entendues telle la superposition de neuf voix musicales. Essayer de les entendre toutes à la fois relèverait de la plus pure fantaisie. Je crois plutôt qu'il demeure préférable de considérer ces voix comme étant neuf sections ou séquences qui, assemblées, formeraient une fugue. Reste à voir si le texte permet cette analogie avec la fugue musicale.

Exposition

A priori, les *Variations IX* et *X*, c'est-à-dire les deux premières de la nouvelle, celle d'Ampère 12V et celle du malaise identitaire de Véronika Nihrové, pourraient bien englober l'exposition de la fugue. Elles-mêmes introduction de la nouvelle, ces variations mettent en place le matériau de la fugue : le sujet, la réponse et le contre-sujet.

J'ai souligné l'existence d'un rapport entre la quête identitaire des personnages, leur division entre la personne réelle et le personnage ainsi que l'Océan, récurrent dans la

nouvelle. Or, le retour de ces motifs à plusieurs reprises dans le texte suggère leur caractère déterminant. D'une certaine manière, ils constituent le matériau de la fugue.

La quête des personnages peut se résumer à la question « qui suis-je ? ». Cette question traverse les neuf variations de la nouvelle. Comme le montre Arroyas, un sujet littéraire fugué doit créer la cohésion, être une proposition à développer et doit relever d'une certaine complexité permettant l'exploration et la manipulation par des procédés¹³². En plus de sa fonction de cohésion, le sujet de « Le relais » et d'une fugue est une proposition, c'est-à-dire qu'il propose d'emblée de la matière à exploration, un peu comme le sujet d'une fugue, d'abord énoncé de façon à ce qu'il soit développé mélodiquement et harmoniquement. « Qui suis-je » met la table pour une série de réflexions semblables à ce que le sujet d'une fugue subit comme exploration dans son développement. En ce sens, la proposition suggère l'amplitude à donner à la question identitaire. Tous les personnages y sont confrontés ; une pluralité de points de vue laisse autant de place à une pluralité de réflexions. Ici, la recherche de la grand-mère de Véronika n'est pas la même que celle de son fils. Alors qu'elle souhaite unir les deux réalités qui la constituent, son fils cherche plutôt à fuir le mensonge dont il est issu pour lui-même pouvoir se construire sur son propre mensonge, soit la fiction qu'il aura choisie. La recherche identitaire reste un sujet complexe prenant en compte diverses facettes de la vie : origines, famille, vie amoureuse, travail et engagement pour ne citer que ceux-là. Il relève de la tautologie d'affirmer que la question « qui suis-je ? » en est une fort complexe.

La réponse d'une fugue constitue l'amorce d'un développement du sujet¹³³. Selon Arroyas, la réponse s'avère ainsi « une première imitation ou variation et en tant que telle, elle comprend des notions d'identité et de différences qui provoquent un effet de décalage ou de déstabilisation.¹³⁴ » Cette tension prend forme lorsqu'à la question « qui

¹³² ARROYAS, F. *La lecture musico-littéraire*, [...], p. 169.

¹³³ ARROYAS, F. *La lecture musico-littéraire*, [...], p. 174.

¹³⁴ *Idem*.

suis-je ? », le narrateur de la *Variation IX* affirme que tout être n'incarne que la moitié d'un tout : « Nous ne sommes tous que la moitié d'une réalité plus grande, mais la vérité c'est que nous sommes voués à rester ce que nous sommes pour toujours, inachevés sans l'autre que toute notre vie nous aurons cru nous avoir manqué, parce qu'à peine l'aurons-nous approchée, cette moitié manquante, elle nous glissera entre les doigts et disparaîtra.¹³⁵ » La réponse à la question « qui suis-je ? » se résume à la conclusion voulant que nous ne soyons que des êtres partiels. Qui suis-je ? Une entité incomplète. Il s'agit là, bien sûr, d'un début d'exploration du sujet. Mais, d'emblée, la réponse provoque une tension entre la recherche d'identité et sa probable conclusion. Cette incomplétude annoncée par la réponse relance aussitôt le sujet : « Quelle est cette partie qui me manque ? ». La réponse ne cherche pas à mettre fin à l'interrogation du sujet, mais plutôt à relancer l'exploration : « La relation entre la question et sa réponse n'est donc pas dans la résolution mais plutôt dans l'effet de continuations produit par un retour au point de départ.¹³⁶ » Cet effet d'entraînement provoque la succession du sujet et de la réponse dans une fugue. Du coup, l'enchaînement est relancé par une autre voix.

Le sujet et la réponse apparaissent dans la variation initiale de la nouvelle, au deuxième paragraphe – le premier paragraphe présentant le personnage de cette variation, un phare, personnage plutôt singulier. La première apparition du sujet « qui suis-je ? » peut se comprendre dans ces lignes :

À ses pieds, là où il passait toutes ses journées à déchiffrer, elle [sa mère] y avait inscrit son nom en lettres carrées [...]. Pour pouvoir le connaître, ce nom, il avait dû apprendre à lire par lui-même, et pour cela, du soin d'un seul œil, l'autre toujours rivé sur l'Océan, il avait étudié attentivement la manière dont s'agençaient entre elles toutes les courbes et les lignes de la seule inscription qu'il lui avait été donné de voir. Il l'avait séparée en neuf symboles, avec lesquels il avait formé son alphabet.¹³⁷

¹³⁵ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 91.

¹³⁶ ARROYAS, F. *La lecture musico-littéraire*, [...], p. 175.

¹³⁷ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 90.

Ampère 12V cherche à connaître son identité en déchiffrant la plaque à ses pieds. Cette volonté de comprendre, passant par l'élaboration d'un alphabet, montre le questionnement identitaire du « personnage ». Puis, au paragraphe suivant est énoncée la réponse au sujet : « je suis incomplet ». Devant le spectacle des vagues qui vont et viennent, Ampère 12V comprend que les vagues tentent toujours de prendre un peu plus à la terre, mais elles ne réussissent qu'à repartir. Le narrateur en conclue alors que nous sommes des êtres fragmentés et « inachevés sans l'autre¹³⁸ ». Cette succession sujet-réponse reproduit celle du début de l'exposition d'une fugue.

De plus, la première variation de la nouvelle est construite tel un cycle car, après que le sujet et la réponse ont été énoncés une première fois, il y a retour au point de départ : Ampère 12V recommence à s'interroger sur son identité. Ce questionnement s'opère à travers l'image des vagues. Ampère 12V remarque qu'il n'arrive pas à reconnaître une vague qu'il aurait déjà vue. Toutes sont uniques. Malgré tout, Ampère est persuadé que lorsqu'il verra une vague qu'il croira reconnaître, le cycle sera terminé et tout ne sera que recommencement. En se projetant dans le motif des vagues, Ampère 12V se dit qu'il fait partie d'un cycle, qu'il est condamné en quelque sorte à chercher cette partie manquante de lui-même, tout comme les vagues tentent de submerger la terre, mais finissent toujours par reculer. Donc, le sujet « qui suis-je » est exprimé par l'observation des vagues d'Ampère 12V, et la réponse à ce sujet est une fois de plus énoncée à la toute fin de la variation : « Ce qu'il avait cru être infini devait en fait être la répétition incessante d'une longue suite de motifs, et cette suite se reprenait elle-même sans arrêt.¹³⁹ » Tout comme les vagues sur l'Océan, Ampère 12V comprend qu'il n'est qu'un motif dans une suite incessante de répétitions, qu'il est voué à être partiel jusqu'à ce que le cycle soit complété : « [...] il pourrait descendre le long escalier en colimaçon du Phare, et arrivé en bas, se mettre à marcher, toujours droit devant lui, à la recherche de son origine, de sa fin, jusqu'à ce qu'il arrive au bout du monde, devant la porte qu'il devait y avoir de

¹³⁸ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 91.

¹³⁹ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 93.

l'autre côté du Phare. Et alors il reviendrait sur ses pas.¹⁴⁰ » La réapparition de la réponse signifiant « je suis incomplet » survient à la fin de la *Variation IX*, comme le sujet énoncé une dernière fois dans l'exposition d'une fugue.

La *Variation X* introduit le contre-sujet. À défaut de pouvoir imiter un contrepoint littéral, cette variation permet de voir le rapport entre le sujet « qui suis-je ? » et le contre-sujet « je suis une fiction ». Dans une fugue, le contre-sujet est un thème secondaire. Selon Arroyas, « [s]on rôle est de fournir un contraste au sujet, mais par ce contraste, cette opposition, il doit servir à définir le sujet.¹⁴¹ » Certes, il existe une opposition entre le sujet et le contre-sujet dans le cas de la nouvelle « Le relais ». Le sujet est la recherche de ce qui constitue l'identité réelle des personnages, alors que le contre-sujet est l'affirmation que l'identité relève en partie de la fiction. Il y a un contraste entre l'idée d'identité réelle et celle d'identité fictive.

Le contre-sujet permet aussi de définir le sujet. « Je suis une fiction » est une réponse, bien que partielle, à la question « qui suis-je ? ». Dans la *Variation X*, le rapport entre le sujet et le contre-sujet s'observe du point de vue de Véronika Nirhové. La jeune fille qui a perdu sa mère refuse de regarder en face l'Océan qui la lui a prise. Le contre-sujet prend forme dans le jeu de mensonges de Véronika. Elle ferme les yeux et s' imagine des champs où passe un train : « On aurait dit que le train la [Véronika] traversait et le monde semblait perdre en consistance autour d'elle, comme si tout ce vacarme brouillait le contour des choses et qu'elles se fondaient toutes les unes dans les autres [...]. Au milieu de cette cacophonie, elle oubliait jusqu'à sa propre présence au monde.¹⁴² » Par ce mensonge, elle interroge sa propre existence si incomplète qu'elle se croit en train de disparaître. Ce contraste entre la recherche d'identité réelle et l'identité fictive qu'elle s'invente permet de comprendre son malaise identitaire. La vie réelle plonge vers la fiction pour répondre à une recherche de complétude. Les deux premières variations de la

¹⁴⁰ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 94.

¹⁴¹ ARROYAS, F. *La lecture musico-littéraire*, [...], p. 175.

¹⁴² CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 96.

nouvelles mettent donc la table, un peu comme l'exposition d'une fugue en musique introduite l'exploration du sujet.

Développement

L'exposition de la fugue introduit les matériaux qui sont ensuite imités et modifiés dans le développement. Ce dernier se veut l'endroit où les rapports entre les matériaux, sujet, réponse et contre-sujet, de la fugue sont étudiés. Si on voit dans l'exposition que Véronika est prête à se réfugier dans la fiction pour fuir une réalité jugée insupportable, il en va tout autrement pour sa mère et sa grand-mère. Les deux femmes, respectivement dans les *Variations XI* et *XV*, semblent plutôt avoir un rapport contraire à l'identité et la fiction. Non seulement se prêtent-elles au jeu de la fiction, mais cette dernière leur permet-elle de construire parallèlement à une vie réelle. Elles font en sorte que les deux parties, réelles et fictives, s'entrelacent. La mère de Véronika s'invente une seconde vie, plus reluisante que l'autre, pour camoufler le fait que la situation se détériore dans la vie réelle. Cette simultanéité des deux vies brouille les frontières entre réalité et fiction, si bien que la mère de Véronika ne sait plus tout à fait différencier les deux :

Sa fille aurait sûrement été effrayée de rencontrer cette autre femme, alcoolique, immature, nymphomane. Si elle l'avait vue en dehors de la maison, elle aurait sûrement cru que sa mère était en train d'imiter quelqu'un d'autre, et elle aurait peut-être même ri, trouvant invraisemblable ce personnage que sa mère était en train de jouer. C'était ce que la troublait le plus. Elle se demandait souvent laquelle de ces deux femmes était réelle et laquelle était imaginaire.¹⁴³

Il s'opère un renversement identitaire ; la femme qu'elle croyait être devient un personnage qu'elle semble jouer, alors que l'identité fictive bâtie sur les mensonges qu'elle raconte à sa fille se substitue à celle qu'elle est en réalité. De même, pour la grand-mère de Véronika, la frontière entre vie réelle et vie rêvée se perméabilise. Ce qui arrive dans la première se répète dans la seconde, et la grand-mère n'arrive plus à distinguer l'une de l'autre : « Ses songes et la réalité étaient rendus tellement identiques

¹⁴³ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 99.

qu'il n'y avait plus aucun moyen de savoir si elle était vraiment en train de faire quelque chose ou simplement d'y rêver. [...] Ce n'était plus deux réalités, mais une seule, dans laquelle chaque mouvement n'était que la moitié d'un geste, et les mots, la moitié d'une parole.¹⁴⁴ » Puisque le rapport entre identité et fiction s'inverse ici, il y a une similitude avec le procédé de renversement en musique. En effet, les rapports d'intervalles sont inversés. Par conséquent, l'existence de ce renversement entre le sujet et le contre-sujet de la nouvelle donne à voir une exploration fugale dans ce qu'on pourrait appeler le développement.

Mais, avant de terminer l'analyse formelle de la nouvelle « Le relais », je voudrais glisser quelques mots sur le contrepoint. Au risque de me répéter, je préciserai que le contrepoint, avec le traitement du matériau et la structure tripartite, constitue un trait définitoire de la fugue en musique. Bien que la superposition littérale des voix ne puisse se reproduire dans le texte littéraire, Guillaume Corbeil propose quand même une alternative créant un effet de contrepoint. D'abord, dans « Le relais », la fragmentation en variations et la non-linéarité de la nouvelle donnent à lire ce qui ressemble à un entrelacs de lignes narratives. Il faut alors chercher à entendre une pluralité de voix qui s'énoncent en même temps. Françoise Escal explique l'effet de contrepoint que crée la non-linéarité d'un texte dans son analyse des *Faux-Monnayeurs* d'André Gide. Corbeil, dans sa nouvelle, utilise un procédé semblable : rentrées et sorties de voix liées entre elles. Selon Escal,

[c]e qui donne cette impression de contrepoint musical, c'est la façon dont Gide joue avec le temps de l'histoire (des histoires) qu'il raconte. Il passe d'une intrigue à une autre (et d'un thème à un autre) dans un continuum chronologique. Son récit ignore l'ellipse temporelle, et à chaque fois, l'entrée ou la rentrée d'une "voix" (tel personnage avec son intrigue et sa thématique) est immédiatement accrochée à la précédente (qu'on abandonne) par un rappel explicite et appuyé du temps de l'action : le récit marque toutes ces rentrées rapprochées qui s'enchaînent les unes aux autres.¹⁴⁵

¹⁴⁴ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 115.

¹⁴⁵ ESCAL, F. *Contrepoint : musique et littérature*, [...], p. 172.

Si la nouvelle de Corbeil n'obéit pas à un continuum chronologique, elle manifeste la rentrée de plusieurs voix qui se succèdent dans les variations. Ces voix sont également toutes liées les unes aux autres d'abord par leur filiation familiale, mais aussi par l'exploration du motif du malaise identitaire. Les variations reprennent à leur compte le sujet, la réponse et le contre-sujet de la nouvelle, c'est-à-dire le questionnement identitaire, l'impression d'incomplétude et la fiction. À cela, on pourrait ajouter l'importance du titre, « Le relais », qui met en lumière l'enchaînement liant les variations entre elles. L'image des vagues relaie l'idée de reprise de motifs : « Ce qu'il avait cru être infini devait en fait être la répétition incessante d'une longue suite de motifs, et cette suite se reprenait elle-même sans arrêt.¹⁴⁶ » Non seulement les motifs sont relayés entre les variations, mais les personnages se superposent à eux-mêmes, ou plutôt se dédoublent. Mi-fiction, mi-réalité, ils incarnent l'image de la superposition des voix et laissent entrevoir le rapport entre leurs deux identités : un contrepoint identitaire.

Conclusion

Enfin, la troisième partie de la fugue, la conclusion, peut être composée d'une strette. Une strette est un resserrement des entrées successives des voix dans une fugue. Structuralement, la strette intervient à la fin d'une fugue. La *Variation XVIII*, soit la dernière de la nouvelle, présente la réconciliation des vies réelle et fictive de Véronika. Celle qui souhaitait oublier la mort de sa mère en niant l'existence de l'Océan – rappelons que sa mère y est morte noyée – joue le rôle de sa mère en l'imitant. Elle devient sa mère, entre autres, en portant la robe de cette dernière. L'alternance rapprochée entre son identité de fille et son personnage de mère donne l'impression d'un resserrement : « En se souvenant de ce qu'elle voyait alors qu'elle espionnait sa mère et son père autrefois, elle a maintenant l'impression de se voir elle-même, là, dans l'ancienne robe de sa mère, bleue avec des motifs de poissons, les cheveux remontés sur

¹⁴⁶ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 93.

la nuque, et comme elle enviait sa mère autrefois, voilà qu'elle s'envie elle-même.¹⁴⁷ »
 Quelques lignes plus loin, une autre alternance serrée entre les deux rôles survient :

Elle a l'impression d'être en train de chavirer, et sous elle, elle sent quelque chose se briser, on dirait la coque d'une embarcation. Tout son corps devient mou. Elle croit voir le visage de son père, là, qui cherche à lui prendre la main pour la hisser hors de l'eau. Mais les vagues chaque fois la ramènent vers le fond. Toutes ces images lui apparaissent maintenant très clairement, comme si en vérité elle n'est pas en train de s'imaginer tout ça, mais de s'en souvenir. Comme si elle avait été à bord du voilier qui avait fait naufrage le jour qui avait vu sa mère périr.¹⁴⁸

Véronika passe rapidement de l'imagination au souvenir, comme si elle avait été celle qui s'était noyée. Ces épisodes de relais montrent une certaine accélération dans les rapports du sujet et du contre-sujet. Cependant, l'effet créé n'est peut-être pas aussi convaincant que l'entrée rapide des voix dans la strette d'une fugue. Encore aurait-il fallu plus d'épisodes d'alternance entre réalité et fiction pour en conclure à une analogie de strette dans la nouvelle. Il faut donc, ici, nuancer en concluant que la *Variation XVIII* provoque un resserrement identitaire chez Véronika, mais que celui-ci n'est pas suffisant pour y lire la reproduction d'une strette.

Malgré ce constat, la *Variation XVIII* peut bel et bien être considérée comme une conclusion en raison du retour au point de départ qu'elle opère. L'évocation du motif des vagues ramène au constat initial :

Les vagues continuent de venir s'échouer au pied du phare vers lequel Véronika Nirhové se dirige. Tout près de la rive, elles se soulèvent, puis vont se fracasser sur la terre ferme. Elles glissent sur le sable pour s'avancer le plus loin possible, mais elles finissent toujours par faire demi-tour et retourner d'où elles sont venues.¹⁴⁹

Ce que nous sommes est incomplet et aussitôt croyons-nous avoir trouvé un sens à notre identité, elle n'est en réalité que fictive. Nous sommes donc condamnés à être incomplets.

¹⁴⁷ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 133.

¹⁴⁸ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 134.

¹⁴⁹ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 135.

En ce sens, la nouvelle se conclut sur un retour à la tonique, sa tonalité de départ. La quête identitaire ne peut jamais être complète ni achevée. Toujours, les personnages de la nouvelle « Le relais » devront chercher à combler ce besoin d'entièreté.

Bref, cette dernière nouvelle du recueil de Guillaume Corbeil présente certainement des traits d'une fugue musicale. Pour établir ces traits, il est important d'identifier les motifs dramatiques au cœur de la nouvelle. Dans ce cas, il s'agit du malaise identitaire que se relaient les personnages, de variation en variation. Tous sont aux prises avec la difficulté d'allier identité réelle et identité fictive, en commençant d'abord par Ampère 12 V, qui constate qu'il n'est qu'une partie d'un tout, voué à chercher indéfiniment le début et la fin d'un cycle interminable. À l'image des vagues qu'il scrute mais qu'il ne reconnaît pas, il tente de saisir sa propre nature, mais ne peut qu'en conclure qu'il est incomplet. Sa quête : être entier. Les autres personnages éprouvent les mêmes difficultés à réunir ou à accorder les parties réelle et fictive de leur vie. L'Océan, enfin, joue un rôle de catalyseur de leurs angoisses, comme pour Véronika Nirhové qui oublie l'existence de la mer entourant son île, ou encore pour le père de Véronika qui se voit vidé du mensonge qu'il incarne. En revanche, pour d'autres, l'Océan les ramène davantage à ce qu'ils sont.

« Le relais » se prête aussi, à sa façon, à une analogie convaincante avec la fugue musicale. L'organisation du matériau sujet, réponse et contre-sujet permet de mettre au jour la structure tripartite de la nouvelle. L'exposition, située dans les *Variations IX et X*, donne à voir le rapport entre le sujet, « Qui suis-je ? », la réponse, « Je suis incomplet. » ainsi que le rapport entre le sujet et le contre-sujet, « Je suis une fiction ». Évidemment, comme la superposition littérale de voix ne peut se lire dans un texte comme elle s'entend dans une fugue musicale, le contrepoint reproduit dans la nouvelle se situe plutôt dans la discontinuité narrative ainsi que dans la reprise, dans chacune des variations, des sujet, réponse et contre-sujet. De plus, le procédé d'imitation et de variation du renversement peut être lu dans l'inversion du rapport entre le sujet et le contre-sujet dans les *Variations XI et XV*. Pour les personnages de la grand-mère et de la mère de Véronika, la fiction en vient à prendre le pas sur la réalité, alors que le contraire s'observe chez le père et le grand-père de Véronika. Ce renversement laisse croire, ici, que la nouvelle cherche à

explorer les possibilités qu'offrent le sujet, le thème, un peu comme la fugue en musique. Enfin, la variation ultime donne à lire des alternances serrées et rapprochées dans le rapport entre les identités réelle et fictive de Véronika. Ces entrées successives, bien que moins étoffées que celles présentées dans une fugue musicale, permettent d'en déduire une forme de strette qui constituerait la troisième et dernière partie de la nouvelle, c'est-à-dire la conclusion.

Chapitre 4

Retour sur la création

Je fume, et une cendre tombe sur le drap. Elle fait un petit trou noir en s'éteignant [...]. Je prends ma cigarette et je fais un autre trou exprès, pour que le premier ne se sente pas seul. Pleins de petits trous qui dansent. Ou des notes qui chantent... mais ça commence à être désordonné, les notes s'égaillent de haut en bas de la portée, et même en dehors – en dehors du lit, de la chambre, du monde. Je les entends. Chacune a son mot à dire, mais ça ne fait pas de sens. Regarde, regarde, *la, do, fa, si bémol*, c'est affreux, elles sont partout les notes, elles s'éparpillent au hasard à travers le cosmos, je n'ai pas voulu ça.

Nancy Huston, *Prodiges*

Je me suis longuement questionnée à savoir pourquoi j'avais déterré ce qui me hantait depuis l'enfance. Pourquoi avoir sorti du placard les squelettes tout craquants de mes quelques années de piano ? À l'adolescence, j'avais décidé de mettre de côté les études musicales puisqu'elles m'angoissaient : toujours de nouvelles difficultés à surmonter, des examens à passer, et surtout, se frotter aux Grands. Longtemps, j'ai entretenu une relation d'amour-haine avec la musique et, encore aujourd'hui, l'idée de remettre un mémoire en création portant d'une certaine façon sur la musique me semble impensable. Mais elle est revenue, la musique, malgré mes efforts pour la faire taire. C'est sans doute dans le silence que son absence était le plus intolérable.

Rédiger un mémoire en création. Écrire un recueil de nouvelles musico-littéraires.

Écrire des nouvelles.

Peut-être est-ce la nouvelle qui a tout provoqué. Je l'ai tout de suite aimée et détestée à la fois puisqu'elle me mettait « au diapason du silence¹⁵⁰ ». Par sa poétique exigeante – brièveté désarmante commandant d'aller à l'essentiel –, la nouvelle m'oblige à calculer chaque mot et à donner du poids aux silences. Elle est « une machine narrative qui jouerait de l'absence, du vide, de l'omission calculée. Dès la première ligne.¹⁵¹ »

Et la musique. J'ai vu ce que d'autres ont réussi à en soutirer. Huston, Duras, Huxley¹⁵² et plusieurs autres. Ils ont écrit des romans-sonates et des récits-fugues. Ils ont compris que « les mots cherchent à voler aux phrases musicales les moyens par lesquels elles disent peut-être davantage, ou disent mieux.¹⁵³ » Avec ce mémoire en création, j'ai tenté de savoir jusqu'où je pouvais me rendre en unissant la musique et la nouvelle.

Préludes

Les nouvelles qui composent le recueil de nouvelles *Préludes* se veulent musico-littéraire, c'est-à-dire qu'elles se trouvent à la « rencontre des mots et des sons musicaux¹⁵⁴ ». Chaque texte que j'ai écrit consiste en une exploration des liens qu'entretiennent la musique et la nouvelle. Pour ce faire, chacune des nouvelles est élaborée à partir d'une contrainte musicale, tantôt en me fondant sur des formes (la structure de la sonate ou d'un mouvement fugué, par exemple) tantôt sur des concepts musicaux (des rythmes, des termes d'accentuation, de nuance ou de caractère). Le rapprochement entre musique et texte est guidé par l'ajout d'intertitres qui, placés au

¹⁵⁰ Selon Jean Cagnard dans PUJADE-RENAUD, C., ZIMMERMANN, D. *131 nouvellistes contemporains par eux-mêmes*, Levallois-Peret, Éd. Many, 1993, p. 70.

¹⁵¹ PELLERIN, G. *Nous aurions un petit genre. Publier des nouvelles*, Québec, Coll. « Essai », L'instant Même, 1997, p. 14.

¹⁵² Je fais ici référence aux œuvres suivantes : *Les Variations Goldberg* de Nancy Huston, *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras et *Contrepoint* d'Aldous Huxley.

¹⁵³ PIETTE, I. *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique : 1970-1985*, Namur, Presses de l'Université de Namur, 1987, p. 104.

¹⁵⁴ PIETTE, I. *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique : 1970-1985*, [...], p. 3.

début comme dans une partition, deviennent des indications de lecture. Ainsi, les nouvelles de *Préludes* s'imprègnent de structures musicales, de rythmes accentués par des procédés comme la répétition et la syncope, de réseaux d'images et de termes relevant de la musique ou de l'atmosphère d'une pièce recréant des impressions d'écoute, des nuances ou des indications d'intensité.

À l'opposé du recueil de nouvelles de Guillaume Corbeil, *L'art de la fugue*, dont tous les textes cherchent à imiter la fugue sur certains aspects, les nouvelles de mon recueil ne sont pas soumises à la même contrainte. Ce choix que j'ai fait me permet d'une part, une plus grande liberté mais aussi, d'autre part, d'éviter que mes procédés, à force de répétition, ne soient trop évidents. Le recueil de Corbeil se révèle une véritable exploration de la fugue et du contrepoint, qui, comme j'en ai parlé, maîtrise l'art de l'imitation, de la reprise des voix et des inversions du contre-sujet. Toutefois, la lecture de ce recueil peut parfois devenir lourde puisqu'on sent rapidement ses procédés. Dans mon recueil, j'ai préféré insuffler à mes histoires certaines caractéristiques musicales sans me priver de toute la diversité des concepts pouvant être explorés. J'ai donc sélectionné, au fil de mes écoutes et lectures, les concepts musicaux qui me touchaient le plus : la structure sonate de telle pièce, la métrique ternaire d'une valse, les staccatos d'une pièce pour piano ...

Mais je tenais quand même à réunir ces pièces dans un recueil cohérent. L'idée du prélude, en musique, unit les textes soumis à différentes contraintes musicales. Dans l'histoire de la musique occidentale, le prélude a pris plusieurs formes. D'abord, au XVII^e et XVIII^e siècles, il a comme fonction d'introduire une ou plusieurs pièces. Il s'agit en fait d'une courte pièce annonçant la tonalité du morceau qui sera joué. À cette époque, le prélude prend part à « la musicalisation, l'intégration musicale de ce moment presque informel où l'interprète prend contact avec l'instrument, le prend en main, pour l'accorder, l'essayer, le faire résonner, se le mettre en doigts, etc.¹⁵⁵ » La fonction du prélude change au XIX^e siècle avec les contributions de Chopin et de Debussy qui lui donnent une autonomie. Dès lors, le prélude devient une forme indépendante, de

¹⁵⁵ VIGNAL, M. *Dictionnaire de la musique [nouvelle édition]*, Paris, Larousse, 2005, p. 678.

dimensions assez variables, laquelle relève plutôt d'un « état d'esprit, [d']une inspiration liée au caprice du moment, mais ouverte sur un avenir dont la figure n'est pas précisée.¹⁵⁶ » Le prélude est, aux dires de Marc Vignal, « [...] le mouvement de la vie, ne revient pas sur ses pas, ne conclut pas et fuit en avant, ou, au contraire, trébuche rapidement ». ¹⁵⁷ C'est avant tout cet aspect de grande liberté au sein de la forme que je retiens du concept de prélude.

Le prélude me semble spontanément s'accorder à l'esprit de la nouvelle. La brièveté et l'autonomie de la pièce rejoignent la poétique de la nouvelle qui, elle, en plus de son principe d'économie, peut se lire tant extraite du contexte du recueil qu'au sein du recueil. En plus, le prélude est circonscrit par le silence puisqu'il s'agit

[d'] une musique que [l'auteur] n'a pas la capacité de poursuivre, non parce que ses moyens sont débilés, mais parce qu'ils sont simplement humains. Et qu'il ne suffirait pas même, pour continuer la mélodie au-delà de ce qu'elle est, d'inventer une tout autre gamme; il faudrait pouvoir disposer d'un langage où soient énoncés en même temps ce qui est et ce qui n'est pas.¹⁵⁸

Dire ce qui n'est pas, ou plutôt, faire parler les silences. Car, de mon point de vue, la poétique de la nouvelle s'accorde bien avec les limites du prélude. Dans mes textes, j'accorde donc une grande importance aux images qui arrivent parfois à signifier plus que les mots eux-mêmes, aux ellipses qui ponctuent littéralement mes nouvelles, leur donnent un souffle, un rythme.

À l'échelle du recueil, les silences retentissent à la fin de chaque nouvelle. Telle une suite de préludes musicaux, à la fin de chaque pièce, il y a le vide, l'incomplétude, l'idée qu'on ne saura pas ce qui arrivera après la dernière ligne. À cet effet, Henri-Dominique Paratte explique que l'architecture de la nouvelle se base sur « l'indication d'une incertitude,

¹⁵⁶ HODEIR, A. *Les formes de la musique*, Paris, Coll. « Que sais-je ? », Presses universitaires de France, 2003, p. 87.

¹⁵⁷ VIGNAL, M. *Dictionnaire de la musique [nouvelle édition]*, [...], p. 678.

¹⁵⁸ ROUDAUT, J. *Encore un peu de neige. Essai sur La chambre des enfants de Louis-René de Forêts*, Paris, Mercure de France, 1996, p. 7.

d'un non-dit, d'un pas-tout-à-fait-abouti.¹⁵⁹ » Comme un prélude qui se tait, alors qu'on attend encore de lui quelques autres mouvements, la nouvelle se place en constante position de « rupture, à la limite du silence, comme en marge de tout ce non-dit qui ne se dirait que dans un autre type de texte, peut-être, ou en dehors du texte, ou ne se dirait tout simplement pas.¹⁶⁰ »

En ce sens, mon recueil est constitué de « textes autonomes et troués – en ceci qu'ils sont volontiers construits sur l'alternance de l'explicite et de l'implicite [...], des pièces complètes quoique elliptiques¹⁶¹ ». Cette distance entre chaque nouvelle qui, à la fois, les unit et les sépare, me permet de varier la forme que je leur donne : certaines s'inspirent de pièces connues, d'autres s'attacheront à imiter des rythmes et des nuances. Par exemple, « L'effet Mozart » reproduit la séquence des mouvements de la 38^e symphonie de Mozart. Elle met en scène Frédéric, un jeune homme emmuré dans son appartement et paralysé devant l'impasse où le mènent ses décisions. Cette nouvelle s'ordonne en trois temps : le premier appel de sa mère qui fait remonter en lui les souvenirs de son enfance singulière, le second appel de sa mère qui souligne son inadéquation et, enfin, une troisième partie marquée par le *presto* où il est terrassé par ses problèmes. Pour cette nouvelle, j'ai tenté de recréer la structure en trois mouvements de la Symphonie n° 38 de Mozart KV 504 qu'écoute Frédéric, mais également d'en reproduire les impressions d'écoute. Quand les mouvements sont plus rapides, comme dans le troisième, le rythme de mes phrases s'accélère ou se syncope :

Presto. Le dernier mouvement de la symphonie tonne dans le petit 3 ^{1/2} de la rue Rosemont.

¹⁵⁹ PARATTE, H-D. « Architecture de la nouvelle. Émergence d'un lieu vers l'ailleurs. », *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, sous la direction d'Agnès Whitfield et de Jacques Cotnam, Coll. « Documents », n° 10, Montréal/Toronto, Éd. XYZ/GREF, 1993, p. 19.

¹⁶⁰ PARATTE, H-D. « Architecture de la nouvelle. Émergence d'un lieu vers l'ailleurs. », *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, [...], p. 22.

¹⁶¹ PELLERIN, G. *Nous aurions un petit genre* [...], p. 26.

Mais Frédéric est ailleurs. Il tourne, retourne sa décision dans sa tête comme un gamin fébrile mâchouillant un chewing gum rose.

Ce poste, il n'aurait jamais dû l'accepter de toute façon.

Lui, professeur d'algèbre linéaire, inconcevable!

En supprimant les verbes dans certaines phrases ou en espaçant les phrases par des blancs typographiques, je veux créer une impression de rapidité, peut-être même de course dans les pensées de Frédéric qui peuvent rappeler le *presto* du mouvement de la pièce musicale.

Dans cette même envie de travailler le rythme, j'ai souhaité explorer le court, le très bref. Pour ce faire, le staccato en musique, qui désigne un type de phrasé dans lequel les notes sont jouées de façon à ce qu'elles ne soient pas liées entre elles¹⁶², m'est apparu prometteur. Donc, le court. La Campanella de Liszt impressionne par sa virtuosité et la rapidité d'exécution dont doit faire preuve l'interprète. Je m'en suis inspirée pour la rapidité dans ma nouvelle. « Détaché » tient sur deux pages et raconte une aventure d'un soir qui se commence et se termine le temps d'une relation sexuelle. J'ai voulu lier le fond à la forme. J'ai ainsi tenté de raccourcir mes phrases, de les réduire au minimum, d'ôter des verbes parfois ou encore structurer les phrases de manière à ce que le débit se bute constamment au point. À l'essoufflement. Comme le désir des deux amants qui se rencontrent, s'enflamment et se consomment. Comme une allumette qu'on craque.

T'as du feu ?

Il se retourne. L'interroge du regard. Il n'a jamais entendu cette voix. Ce timbre soyeux. N'a jamais vu cette fille dans ce bar, dans ce quartier qu'il connaît pourtant bien : les guitares étouffées par les rires dans les cafés sur Saint-Denis, l'odeur prégnante de coriandre de l'épicerie asiatique du coin, les camisoles ensoleillées qui arrondissent les poitrines des filles. Il plonge la main au fond de la poche de son jeans. Reconnaît le briquet logé contre sa cuisse. Cette fille, elle est étrangère. Nouvelle. Intrigante.

¹⁶² VIGNAL, M. *Dictionnaire de la musique [nouvelle édition]*, [...], p. 812.

Motivée par cette tentative de travailler le rythme, je me suis crue capable de m'attaquer à la structure, objet de mes angoisses en création, car, dans le cas de ce mémoire, je dois être en possession de mes moyens autant sur le plan du style, de l'écriture de la nouvelle, que sur le plan de la compréhension d'une forme musicale.

Dans « Le premier mouvement », je me suis penchée sur la forme sonate. La structure sonate d'un mouvement est dite bithématique, c'est-à-dire qu'elle présente deux thèmes désignés par les lettres A et B. La structure sonate se divise en trois parties : l'exposition, le développement et la réexposition. Dans l'exposition, les deux thèmes sont énoncés respectivement dans la tonalité principale et dans la tonalité dominante. Puisque les thèmes littéraires et les thèmes musicaux ne sont pas équivalents, j'ai identifié un énoncé, une phrase pour chaque thème (ou motif, plutôt) dans ma nouvelle. Le « thème » A est celui du fantasme. L'homme s'imagine ce dont pourrait avoir l'air celle qu'il attend, quelle tournure pourrait prendre sa soirée si elle se présentait :

Il s'était joué la scène où elle arrivait en s'excusant. Il lui disait « Ce n'est pas grave. Vraiment. » et, pointant son crâne légèrement dégarni, « c'est bien que tu sois venue avant que je n'aie perdu tous mes cheveux. » Elle aurait ri. Et il aurait aimé l'entendre rire.

Cette fuite dans ses pensées s'enchaîne avec le « thème » B, celui du retour à la réalité qui accable le personnage de la nouvelle. Pris dans l'immobilité, il en revient toujours à la fatalité de ses projets : tout est voué au changement dans la vie, sauf pour lui, qui stagne.

L'homme soupire. Rien d'immuable en ce monde. Et rien qu'une certitude à l'effet que tout change. C'est dans l'ordre des choses.

N'empêche, il ne la reconnaîtrait peut-être pas.

Le développement de la forme sonate consiste, quant à lui, à l'exploration des deux thèmes énoncés dans l'exposition. Le compositeur effectue un travail d'écriture relevant souvent de la modulation des thèmes. Le développement de ma nouvelle pourrait être compris à partir du moment où l'homme assis à sa table depuis un moment déjà décide de briser l'immobilité en partant. Il aperçoit alors une femme, peut-être pas celle qu'il

attendait, de l'autre côté de la rue. L'idée de fantasma est reprise avec l'attrance pour cette personne qu'il ne connaît pas, mais qu'il ne peut s'empêcher de suivre. Cette chasse fantaisiste permet à l'homme de rencontrer son propre imaginaire, ses mirages. La modulation des thèmes s'incarne dans le changement de voix. Désormais, c'est la fille qui reprend des phrases que l'homme s'est lui-même dites. Enfin, la réexposition amène le retour des thèmes A et B qui cette fois sont repris dans la même tonalité¹⁶³. Comme si une certaine dichotomie entre les thèmes A et B avait été créée dans l'exposition, j'ai vu dans la réexposition la résolution de cette tension entre les deux. C'est pourquoi les derniers paragraphes de ma nouvelle montrent un accord entre fantasma et réalité, entre immobilité et mouvement ; l'homme se réveille avec l'impression d'avoir rêvé, mais avec une preuve de l'aventure qu'il a vécue la veille.

Quant à la fugue, je ne pouvais m'en soustraire. Toutefois, je n'ai nullement la prétention d'avoir écrit une nouvelle-fugue. « Paternel » n'a ni la complexité ni la densité des nouvelles de Guillaume Corbeil, par exemple. J'ai préféré m'inspirer du style *fugato* qui signifie « dans le genre de la fugue ». Cette nouvelle en style fugué présente un homme et son père dont la relation semble plutôt distante. Le fossé entre les deux hommes se justifie par la rancœur du fils vis-à-vis du père qui les a abandonnés, lui, son frère et sa sœur, dans une période difficile de leur enfance. J'ai conservé l'esprit du contrepoint dans l'alternance entre deux voix : les pensées du narrateur, le fils, et la voix du père qui l'extirpe de ses réflexions.

« T'es pas d'accord ? C'était pas assez bon à ton goût ? »

Je sursaute. Je hausse les épaules à sa question. J'ai envie de me taire. De ne rien dire de plus pendant le trajet entre la Place des Arts et son logement. Mais il insiste, me regarde, entêté comme un enfant à qui on a dit non.

Mais cette seule alternance entre deux voix ne suffit pas à recréer le style *fugato*. Tout comme dans la fugue, une pièce en style *fugato* donne à entendre une fuite. Les personnages de la nouvelle, malgré la distance qui les sépare, partagent, je crois, leur besoin de fuir. Comme le père qui a, plusieurs années plus tôt, fui devant les épreuves en

¹⁶³ VIGNAL, M. *Dictionnaire de la musique*, [...], p. 332.

l'abandonnant, le fils s'apprête à poser le même geste. Ne plus revenir voir son père. Il y a relais dans le désir de fuir, un peu comme pour les personnages des nouvelles de Corbeil. Quitter pour ne plus revenir, et le paradoxe de l'imitation, fuir pour ne pas être comme son père.

Sur le plan actantiel, les nouvelles de mon recueil exploitent aussi le prélude au sens figuré, c'est-à-dire que j'ai voulu que chaque texte se construise autour d'un moment « qui précède, annonce quelque chose, qui constitue le début¹⁶⁴ ». Il s'agit de moments décisifs, parfois même de non-retour, dans la vie des personnages. D'ailleurs, l'idée du prélude s'accorde bien avec la poétique de la nouvelle, qui, pour reprendre les mots de Jean-Pierre Boucher, s'avère une « [r]écit bref qu'on lit d'un coup, oui, mais le plus souvent s'inscrit à l'intérieur d'un genre long, "le recueil"¹⁶⁵ », lequel exige du lecteur, notamment, de « commencer et finir souvent¹⁶⁶ ». En effet, écrire des nouvelles et lire des nouvelles n'implique-t-il pas qu'à peine la dernière ligne terminée, on doive reprendre de nouveau une autre nouvelle ? L'idée du prélude concorde avec ce que Pierre Tibi énonce au sujet de la poétique de la nouvelle :

La nouvelle prend souvent pour sujet des moments de crise : or la crise, si elle est située à la jointure de deux segments temporels – les événements qui y conduisent, les conséquences qui éventuellement en découlent – est en elle-même soustraite au flux temporel.¹⁶⁷

Chaque nouvelle annonce la fin d'un moment ou d'une étape dans la vie du personnage et laisse comme présage, dans le silence des mots qui se taisent, le recommencement de quelque chose de nouveau qu'on ne peut que deviner : le début d'une relation amoureuse

¹⁶⁴ REY-DEBOVE, J., REY, A. « Prélude », *Le nouveau Petit Robert de la langue française 2010*, Paris, 2010, p. 1761.

¹⁶⁵ BOUCHER, J-P. « Introduction », *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides, 1992, p. 10.

¹⁶⁶ CARPENTIER, A. « Commencer et finir souvent. Rupture fragmentaire et brièveté discontinue dans l'écriture nouvelle », *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, sous la direction d'Agnès Whitfield et de Jacques Cotnam, Coll. « Documents », n° 10, Montréal/Toronto, Éd. XYZ/GREF, 1993, p. 35.

¹⁶⁷ TIBI, P. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », *Aspects de la nouvelle (II)*, sous la direction de Paul Carmignani, Coll. « Cahier de l'Université de Perpignan », Presses universitaires de Perpignan, 1995, p. 51.

qui n'aura pas de lendemain dans « Intermezzo », l'obsession malade de la minceur dans « Scotome » ou la soif de fiction dans « Dimanche ». À ces moments charnières, je dois mentionner d'autres motifs récurrents se sont glissés, parfois inconsciemment, entre les mailles de mes textes. La sexualité ou le rapport au corps. Longtemps, et encore aujourd'hui, la musique m'est apparue comme double, c'est-à-dire exigeant autant de la tête que du corps. Tout comme on parle d'une écriture du corps, la musique est un art complexe imposant au musicien de comprendre et d'analyser, mais elle a besoin aussi qu'il la vive physiquement par le biais de son instrument. Mes protagonistes n'arrivent parfois pas à concilier les deux. Parfois, les personnages prisonniers de leurs réflexions deviennent immobiles, paralysés. Parfois, l'obsession du corps, le besoin de sentir ou d'interagir leur permet d'entrer en action. Le corps devient un outil langagier pour celui qui accumule les conquêtes d'un soir ou, encore, il est l'expression d'un malaise plus profond pour l'anorexique. Certes, mes personnages sont peu bavards ; la sexualité leur permet d'entrer en relation avec les autres. La musique devient une forme de communication. Elle leur permet de dire sans parler.

Puis j'aime les fins ouvertes. Elles permettent au lecteur d'imaginer, de se créer la suite des événements, de se régaler des mots et de les prendre, un à un, comme des cailloux formant une piste à suivre. Les fins ouvertes me permettent, en tant que nouvellière, de me laisser bercer par le flot des possibilités, de laisser vivre mes personnages au-delà des mots qui les circonscrivent. Ainsi, ces derniers transcendent le silence, telle une mélodie qui reste dans la tête, qui résiste, même quand la musique s'est tue.

CONCLUSION

J'ai voulu, avec ce mémoire, montrer qu'une lecture musico-littéraire de la nouvelle demeure non seulement possible, mais enrichissante puisqu'elle y apporte un éclairage nouveau. Je me suis fondée sur le cadre théorique de Frédérique Arroyas, dans *La lecture musico-littéraire*, pour qui la lecture musico-littéraire découle d'une longue tradition d'études intermédiales. En effet, il a été établi depuis plusieurs années que le roman, fort de sa longueur et de sa narrativité, permet d'accueillir en ses pages l'analogie musicale. Toutefois, mon pari était d'établir comment une nouvelle peut soutenir une seconde lecture musicale. Pour ce faire, j'ai privilégié une approche sémiologique, mais aussi esthétique, c'est-à-dire que j'ai considéré l'analogie musico-littéraire comme étant le fruit d'une construction de lecture. Le lecteur détermine d'abord les seuils ou les indices qui pourraient mener à une telle lecture. À partir de ces indices, le lecteur cherche à faire ressortir la présence musicale et à lui en donner un sens qui permet de mieux comprendre la nouvelle.

Le genre narratif bref m'est apparu comme étant un véhicule privilégié, un terrain propice à l'intermédialité, dans mon cas, avec la musique. La nouvelle, de par sa brièveté, confère davantage de sens aux réseaux d'images qui la constituent. Chaque mot, chaque ponctuation, chaque silence est toujours un peu plus porteur de sens que lorsque le texte a tout son temps pour établir, dire plutôt que de sous-entendre. À ce titre, Pierre Tibi confirme cette réalité lorsqu'il affirme que

la nouvelle devient justiciable des procédures d'analyse généralement appliquées à la poésie visant à dégager des constellations verbales, des champs sémantiques ou thématiques, des réseaux d'images, bref tout ce qui ressortit à un ordre spatial, par opposition à l'ordre temporel que privilégie, au contraire le pôle narratif.¹⁶⁸

Le recueil de nouvelles de Guillaume Corbeil, *L'art de la fugue*, remplit les conditions pour effectuer une telle analyse. D'abord, ses pages sont ponctuées de seuils musicaux clairs, à commencer par son titre. Celui-ci est le même que *l'Art de la fugue* de Bach. La

¹⁶⁸ TIBI, P. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », *Aspects de la nouvelle (II)*, [...], p. 13.

présence de vocabulaire musical, le terme « variation » divise les neuf nouvelles du recueil, et la quatrième de couverture invitant le lecteur à porter une attention « à la relance des voix, [aux] modifications de texture qu'elles permettent, ainsi qu'aux subtiles inversions du contre-sujet », m'ont amenée sur la piste de la fugue. Je me suis efforcée d'en faire ressortir les grands traits.

Au préalable, j'ai établi qu'une analyse musico-littéraire découle d'un travail analogique. Un mot ne correspond pas à une note musicale puisque cette dernière n'a aucun sens sémantique. À l'inverse, un texte ne peut littéralement reproduire le rythme ou la complexité de la structure d'une pièce musicale. Ces limites ont donc imposé que la lecture soit comparative : quel procédé d'écriture, quel traitement des motifs peut ressembler ou dénoter certaines similarités avec une fugue ?

La fugue se caractérise grossièrement par la superposition de voix soumises aux règles du contrepoint, à un traitement du matériau (sujet, réponse et contre-sujet) qui est imité et modifié au cours de la pièce ainsi qu'à une structure tripartite composée d'une exposition, d'un développement et d'une conclusion. Les limites entre les deux arts ne permettent pas de comparer thème musical et motif littéraire. J'ai donc cherché un équivalent, le motif littéraire, qui se laisse circonscrire et qui, comme le thème musical dans la fugue, se prête au jeu de la disparition et de la réapparition dans la nouvelle.

« Elles détestaient Madrid », une nouvelle composée de deux variations, a permis de conclure à la présence de la fugue en ses pages. Premièrement, j'ai pu circonscrire deux motifs récurrents dans la nouvelle : la mort et la jeunesse. Pour le personnage masculin de la *Variation IV*, l'enfance ou le retour aux débuts constitue un véritable désir. Il entreprend donc de se donner la mort pour retourner à ce qui constitue la jeunesse ou l'innocence des premières fois. Dans cette variation, la mort et l'enfance, soit la fin et le début, sont envisagées telles les extrémités d'un cercle continu. L'un mène à l'autre. Pour le personnage féminin de la *Variation V*, la mort se présente telle une planche de salut face au futur qu'elle appréhende avec son mari. La jeunesse qu'elle perçoit dans sa sœur lui permet de comprendre que plus rien de nouveau ne s'offrira à elle après son mariage. Donc, la mort devient une libération. L'analogie avec la fugue tient du fait que ces

mêmes motifs sont repris et répétés dans les variations, et entre elles, d'une façon similaire à la reprise du sujet et de la réponse dans une fugue. Étant donné sa position en incipit et en excipit, j'ai pu déduire qu'il s'agissait d'un sujet fugué. En outre, la relation avec le motif de l'enfance est venue appuyer cette déduction. L'enfance suit de près la mort et agit de manière semblable à la réponse dans une fugue, sans compter qu'elle crée un effet de décalage avec le sujet.

Certes, il y a reprise du sujet, suivi de la réponse, mais le sujet, dans la *Variation V* connaît une inversion. Le personnage féminin ne considère pas la mort comme un pont vers le début. Au contraire, la mort amène une libération, une fin. Cette inversion montre une modification que subit le sujet dans la nouvelle, tout comme un sujet subit une modification dans une fugue. Il existe une symétrie entre les deux variations d'« Elles détestaient Madrid », laquelle crée l'effet de contrepoint. Ainsi, même si le contrepoint musical ne peut être littéralement imité dans un texte, il est possible de voir dans la réapparition de motifs une tentative de superposition de voix, dans notre cas, celle des *Variations IV* et *V*.

Quant au traitement du matériau de la fugue, soit le sujet et la réponse, la nouvelle a permis d'identifier une alternance entre la motif de la fin (sujet) et le motif du début (réponse). Le sujet est d'abord énoncé dans la *Variation IV*, puis la *Variation V* enchaîne sa réponse. Comme dans la fugue, il s'opère un échange entre les deux voix, de sorte qu'après l'énonciation du sujet dans la *Variation IV*, la réponse est tout de suite entamée pour que l'inverse se produise dans la *Variation V*. Donc, en quelque sorte, les premiers paragraphes des deux variations constituent l'exposition d'une fugue.

Le développement de la nouvelle ne permet pas d'identifier de modifications ni de procédés qu'aurait subi le thème. Je ne peux pas dire en quoi la volonté de mourir pendu ou de se jeter du haut d'un pont correspond ou non à un procédé de modification d'un thème en musique. Cependant, le retour systématique au désir de mourir après chaque tentative des personnages vient renforcer l'impression de cycle, de répétition présente dans la fugue.

Enfin, il est possible de voir une strette dans la chute de la nouvelle. En effet, juste avant la collision entre les deux personnages, ceux-ci se dédoublent. Leur corps se détache de leur esprit, ce qui donne à « entendre » non plus deux voix, mais quatre. L'effet est tel qu'on peut en éprouver une impression d'accélération similaire à celle ressentie dans la strette d'une fugue. Puis les quatre voix fusionnent lors de la collision. Les personnages parlent désormais d'une seule voix, en même temps qu'ils entrevoient la fin de leur quête et la possibilité d'un nouveau départ à deux. Tout comme dans le cas de la pédale, il y a retour à la tonique. Donc, le traitement des motifs qui simule le contrepoint et l'organisation en trois parties de la nouvelle permet de conclure qu'« Elles détestaient Madrid » peut souffrir une lecture musico-littéraire.

Bien qu'« Elles détestaient Madrid » et « Le relais » fassent partie du même recueil, elles mettent de l'avant des procédés différents pour faire intervenir les traits de la fugue en leurs pages. Le texte « Le relais », composée de neuf variations, ne peut être « entendu » comme neuf voix qui s'énoncent. Plutôt, j'ai établi que le traitement des motifs et la discontinuité chronologique de la diégèse permettaient d'y entendre le contrepoint. Si « Elles détestaient Madrid » mettaient de l'avant les motifs de la mort et du commencement, « Le relais » table plutôt sur le malaise identitaire que se transmettent les personnages d'une génération à l'autre. Que ce soit l'impossibilité de se définir ou de se représenter d'Ampère 12 V ou la négation de ce qui constitue l'identité du père de Véronika Nirhové, les personnages sont tous criblés de trous identitaires.

En plus de ce malaise, le motif de l'Océan permet le relais de la fuite des personnages. D'une part, il sert de miroir à ceux qui s'y mirent. L'immensité et la profondeur de l'étendue d'eau leur rappellent leur propre incomplétude. D'autre part, cette immensité vient les nettoyer, les vider de ce qu'ils ne veulent plus, et leur permet de repartir à neuf, de se reconstruire selon l'identité qu'ils se seront forgée, de se bâtir à partir d'une fiction qu'ils se seront choisie. La quête identitaire est le matériau central et récurrent dans les variations de la nouvelle. En quelque sorte, la question « Qui suis-je ? » joue le rôle de sujet. Elle est le point de départ d'une série de réflexion autour de la question de l'identité. À cette question, la réponse « Je suis incomplet. » est donnée. Cette réponse,

dès la *Variation IX*, apparaît alors qu'Ampère 12 V s'interroge sur sa raison d'être. La réponse vise à relancer l'exploration. Elle a un effet d'entraînement.

La *Variation X* introduit le contre-sujet. Puisque la reproduction littérale de la superposition des voix ne peut s'effectuer dans un texte littéraire, on peut lire dans l'enchaînement des matériaux un effet contrapuntique. Le contre-sujet correspond à l'affirmation « Je suis une fiction. » Le contre-sujet sert à définir le sujet, à le préciser. À la *Variation X*, Véronika se réfugie dans la négation de la présence de l'Océan qui lui rappelle la mort de sa mère. Cette négation l'amène à vivre dans un monde parallèle où des champs remplacent l'eau qui entoure son île. Ce mensonge devient la réalité de Véronika. Elle est donc fiction. Avec l'énonciation du contre-sujet prend fin la première partie, l'exposition, constituée des *Variation IX* et *X*. Le développement se veut une série de modifications du sujet et du contre-sujet. Si Véronika se réfugie dans le mensonge, il se produit une inversion avec la mère et la grand-mère de Véronika. Les deux femmes oscillent entre fiction et réalité. Elles se dédoublent. Il s'effectue, par ce brouillage des frontières, un jeu de renversement identitaire où la vie inventée prend le pas sur la vie réelle, et vice versa. En plus d'indiquer un travail sur la modification du sujet et du contre-sujet, le dédoublement des identités renforce l'effet de superposition des voix, de sorte que la présence d'un personnage indique en fait la présence de deux entités.

Finalement, la conclusion repose sur l'alternance rapprochée, dans la *Variation XVIII*, entre les identités fictive et réelle de Véronika. Alors qu'elle se glisse dans le lit de son père, elle s' imagine tour à tour être sa mère couchée auprès de lui et elle-même regardant la scène, cachée derrière la porte. Cette alternance n'est pas étrangère à l'impression de resserrement des entrées de la strette. Puis suit un retour au point de départ avec l'évocation du motif des vagues qui rappelle l'incomplétude du personnage et son malaise identitaire. Les personnages sont voués à demeurer incomplets, et ce n'est que par la fiction qu'ils peuvent se constituer. Par cet écho, on peut y voir un retour à la tonique, c'est-à-dire au malaise identitaire qui a entraîné la série de neuf variations, toutes des tentatives de réponses à la question « Qui suis-je ? »

Guillaume Corbeil, avec *L'art de la fugue*, a réalisé un travail d'intermédialité remarquable. Il a réussi à intégrer à ses nouvelles des procédés similaires aux traits de la fugue en musique. La superposition des voix et la réapparition de motifs ne sont certainement pas le fruit du hasard et montrent la poursuite d'un filon analogique. Je conclurais donc en disant que les deux nouvelles étudiées parviennent de manière convaincante à reproduire une fugue musicale. Toutefois, je ne suis pas parvenue à déterminer si les nouvelles choisies s'inspiraient réellement de l'*Art de la fugue* de Bach. Selon moi, tendre à une telle conclusion exigerait une expertise de ce qui fait de l'œuvre de Bach un morceau unique au point qu'un recueil de nouvelles puisse sans l'ombre d'un doute le reproduire. Il n'en demeure pas moins que l'écriture de ce mémoire m'a permis de constater que le genre de la nouvelle recèle bon nombre de possibilités actantielles, narratives et stylistiques susceptibles de mener à la reproduction d'une fugue musicale.

Certes, mon étude se limitait à deux nouvelles – j'ai évoqué les raisons de cette restriction de corpus dès le début – mais il serait impératif de faire l'exercice à l'échelle du recueil entier. J'imagine bien une prochaine étude où les mécanismes du recueil seraient comparés aux liens unissant les diverses parties d'une œuvre musicale. De même, le recueil de nouvelles que j'ai proposé dans le volet création de ce mémoire ne prétend pas à l'homogénéité, comme c'est le cas dans le recueil de Guillaume Corbeil. En revanche, j'ai voulu explorer les possibilités qu'offre la musique. Une plus grande diversité m'allouait une plus grande liberté. La musique permet d'évoquer sans les mots. Du coup, elle apporte une tout autre dimension au texte : un second degré de lecture. La nouvelle apparaît donc comme un genre tout à fait propice à une telle exploration.

Il faudra toujours chercher à entendre plus avec la nouvelle, à écouter alors que les mots se taisent, comme dans le prélude qui, une fois achevé, offre un monde de possibilités. Et si écrire de la nouvelle, selon Guillaume Corbeil, relève d'un travail double, c'est-à-dire celui de l'écriture et de la réécriture, je soutiens qu'il en va de même quand il s'agit de lire de la nouvelle : « *L'art de la fugue* consiste à savoir écouter tous les thèmes qui sont

joués en même temps, à comprendre comment ils se conjuguent, et, comme ça, à entendre ces mélodies qui émanent du désordre des voix.¹⁶⁹ »

Il faut savoir entendre pour mieux lire. Et écrire.

¹⁶⁹ CORBEIL, G. *L'art de la fugue*, [...], p. 138.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvre de fiction à l'étude

« Elles détestaient Madrid » (39-62); « Le relais » (89-135), dans CORBEIL, Guillaume. *L'art de la fugue*, Québec, L'instant même, 2008.

Ouvrages généraux

REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain. *Le nouveau petit Robert de la langue française 2010*, Paris, 2010.

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. « Océan-mer », *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 2004.

Études et essais

Sur la nouvelle :

ARON, Paul, *et al.* *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Coll. « Quadrige », Presses universitaires de France, 2009.

AUBRIT, Jean-Pierre. *Le conte et la nouvelle*, Paris, Coll. « Lettres », Armand Colin, 1997.

AUDET, René. *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Nota Bene, 2000.

AUDET, René. « Pour une lecture hypertextuelle du recueil de nouvelles », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, 1998 : 69-83.

BARRICCO, Alessandro. *L'âme de Hegel et les vaches du Winsconsin*, Paris, Albin Michel, 1999.

BOUCHER, Jean-Pierre. *Le recueil de nouvelles : Études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

CARPENTIER, André. « Commencer et finir souvent. Rupture fragmentaire et brièveté discontinue dans l'écriture nouvelle », *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, sous la

direction d'Agnès Whitfield et de Jacques Cotnam, Coll. « Documents », n° 10, Montréal / Toronto, Éditions XYZ / GREF, 1993 : 35-48.

CARPENTIER, André, SAUVÉ, Denis. « Le recueil de nouvelles », *La nouvelle au Québec*, sous la direction de François Gallays et Robert Vigneault, Archives des lettres canadiennes, tome IX, Montréal, Fides, 1996 : 11-36.

GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris, Coll. « Poétique », Seuil, 1987.

GLANZBERG ABRAHAM, SYLVIE. *Sous couvert de couverture. Un angle de vision du paratexte de couvertures*, Thèse (Ph. D), Université Queen's, 2000.

GODENNE, René. *La nouvelle française*, Paris, Coll. « Littératures modernes », Presses universitaires de France, 1974.

GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan, 2000.

LAHAIE, Christiane. *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, 2009.

MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise 1980-1995*, Québec, L'instant même, 2010.

PARATTE, Henri-Dominique. « Architecture de la nouvelle. Émergence d'un lieu vers l'ailleurs. », *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, sous la direction d'Agnès Whitfield et de Jacques Cotnam, Coll. « Documents », n° 10, Montréal / Toronto, Éditions XYZ / GREF, 1993 : 15-33.

PELLERIN, Gilles. *Nous aurions un petit genre. Publier des nouvelles*, Québec, Coll. « Essai », L'instant même, 1997.

TIBI, Pierre. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », *Aspects de la nouvelle (II)*, sous la direction de Paul Carmignani, Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », Presses universitaires de Perpignan, 1995 : 9-78.

VAN GORP, Hendrik. *et al. Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Champion, 2001.

Sur la musique et la littérature :

ARROYAS, Frédérique. « *Les variations Goldberg* de Nancy Huston ou la désacralisation de l'œuvre musicale », *Études françaises* 43 (2), 2007 : 113-136.

ARROYAS, Frédérique. *La lecture musico-littéraire*, Montréal, Coll. « Espace littéraire », Presses de l'Université de Montréal, 2001.

BACKÈS, Jean-Louis. *Musique et littérature : essai de poétique comparée*, Paris, Coll. « Perspectives littéraires », Presses universitaires de France, 1994.

- BROWN, Calvin. S. *Music and Literature : A Comparison of the Arts*, Hanover, University Press of New England, 1987.
- CUPERS, Jean-Louis. *Aldous Huxley et la musique : à la manière de Jean-Sébastien Bach*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1985.
- CUPERS, Jean-Louis. *Euterpe et Harpocrate, ou le défi littéraire de la musique : aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1988.
- DESJARDINS, Martine. « Éloges de la fuite », *L'Actualité* [En ligne], 20 août 2008, http://www.lactualite.com/20080820_153237_28172 (page consultée le 9 septembre 2010).
- EN COLLABORATION. « Littérature et musique », *Études littéraires*, vol. 15, n° 1 (avril 1982), 1982.
- EN COLLABORATION. « Littérature et musique », *Québec français*, n° 152 (hiver 2009), Québec, 2009.
- ESCAL, Françoise. *Contrepoints : musique et littérature*, Paris, Coll. « Musicologie », Éditions Méridiens Klincksieck, 1990.
- FLEMING, Tom. « Heartbreak in Five Movements », *The Observer* [En ligne], 10 mai 2010, <http://www.guardian.co.uk/books/2009/may/09/kazuo-ishiguro-nocturnes> (page consultée le 9 septembre 2010).
- GHARBI, Farah Aïcha. *L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djébar*, Thèse de doctorat (Ph.D.), Université de Montréal, 2009.
- GIBRENSKI, Michel, « Littérature et musique : quelques aspects de l'étude de leurs relations », *Labyrinthe*, [En ligne], n° 19, 2004 : 111-130, <http://labyrinthe.revues.org/index246.html> (page consultée le 10 août 2009).
- HITCHENS, Christopher. « Fade to Black », *The New York Times* [En ligne], 1^{er} octobre 2009, http://www.nytimes.com/2009/10/04/books/review/Hitchens-t.html?_r=1 (page consultée le 9 septembre 2010).
- JOUBE, Vincent. *La poétique du roman*, Paris, Coll. « Cursus », Armand Colin, 2007.
- KUNDERA, Milan. *L'art du roman*, Paris, Coll. « Folio », Gallimard, 1995.
- LOCATELLI, Aude. *Littérature et musique du XXe siècle*, Paris, Coll. « Que sais-je ? », Presses universitaires de France, 2001.
- LONGRE, Jean-Pierre. *Musique et littérature*, Paris, Coll. « Parcours de lecture », Bertrand-Lacoste, 1994.
- MAHEU-FORCIER, Louise. *L'écrivain et la musique*, Actes de la XXI^e rencontre québécoise internationale des écrivains, Montréal, l'Hexagone, 1993.

NADEAU, Amélie. *L'univers musical dans Les chroniques du Plateau Mont-Royal de Michel Tremblay et L'Oratorio de Noël de Göran Tunström. Une passerelle entre le réel et l'imaginaire*. Mémoire (M.A.), Université du Québec à Montréal, 2005.

PÉGON, Claire. *L'art de la fugue chez K. Ishiguro*, Toulouse, Coll. « Interlangues, littératures », Presses universitaires du Mirail, 2004.

PIETTE, Isabelle. *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique : 1970-1985*, Namur, Presses de l'Université de Namur, 1987.

ROCHEVILLE, Sarah. *Études de voix : sur Louis-René des Forêts*, Montréal, Coll. « Soi et l'autre », VLB éditeur, 2009.

ROUDAUT, Jean. *Encore un peu de neige. Essai sur La chambre des enfants de Louis-René des Forêts*, Paris, Mercure de France, 1996.

SOURIAU, Étienne. *La correspondance des arts : éléments d'esthétique comparée*, Paris, Coll. « Bibliothèque de philosophie comparée », Flammarion, 1947.

WOLF, Werner. *The Musicalization of Fiction : A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

Sur la musique :

« The Art of Fugue », *Pipedreams, American Public Media*, [En ligne], juillet 2000, <http://pipedreams.publicradio.org/articles/artoffugue/index.shtml> (page consultée le 12 janvier 2012).

CHAILLEY, Jacques. *J-S Bach, l'Art de la fugue. Étude critique des sources, remise en ordre du plan, analyse de l'œuvre*, Paris, Coll. « Au-delà des notes », Leduc, 1971.

CHAILLEY, J. « L'ordre des morceaux dans l'Art de la fugue », *Revue de musicologie*, vol. 53, n° 2, 1967 : 110-136.

DE CANDÉ, Roland. *Dictionnaire de musique*, Paris, Coll. « Microcosme », Seuil, 1970.

GELDAGE, André. *Traité de la fugue*, Paris, Énoch, 1949.

HODEIR, André. *Les formes de la musique*, Paris, Coll. « Que sais-je ? », Presses universitaires de France, 2003.

J.S. Bach. Art of Fugue, BWV 1080, London, Eulenburg, n° 1391, 1986.

LÉVIS-STRAUSS, Claude. *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.

SIRON, Jacques. *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, Outre Mesure, 2004.

STEIN, Leon. *Structure & Style. The Study and Analysis of Musical Forms*, Princeton, Summy-Birchard, 1979.

VIGNAL, Marc. *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2005.